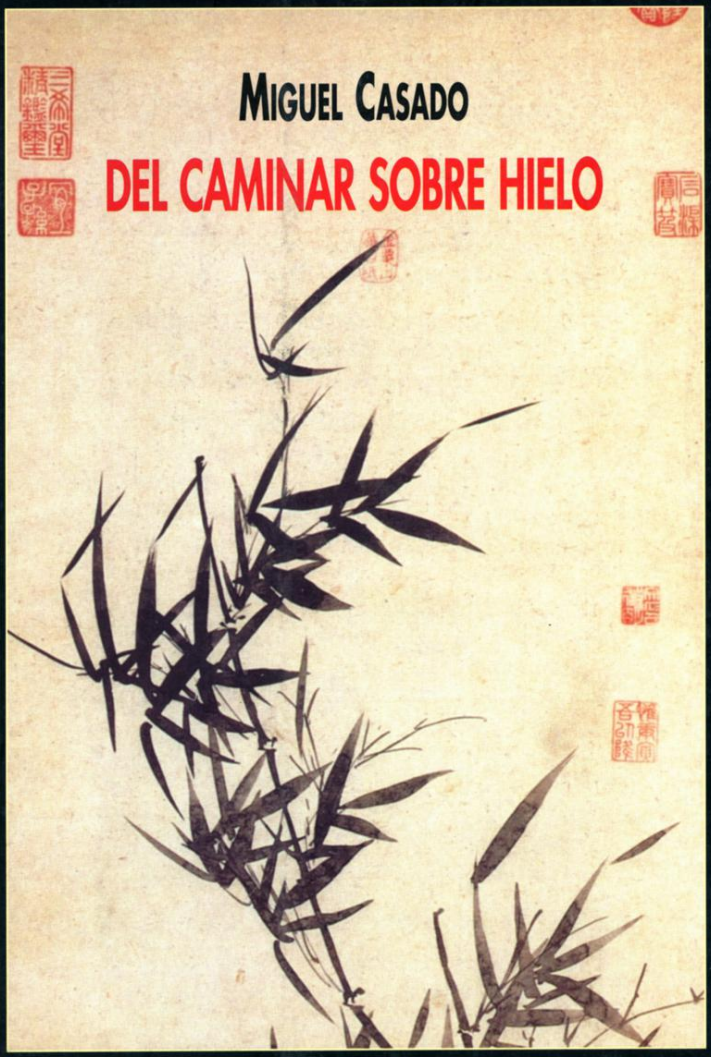
MIGUEL CASADO

DEL CAMINAR SOBRE HIELO

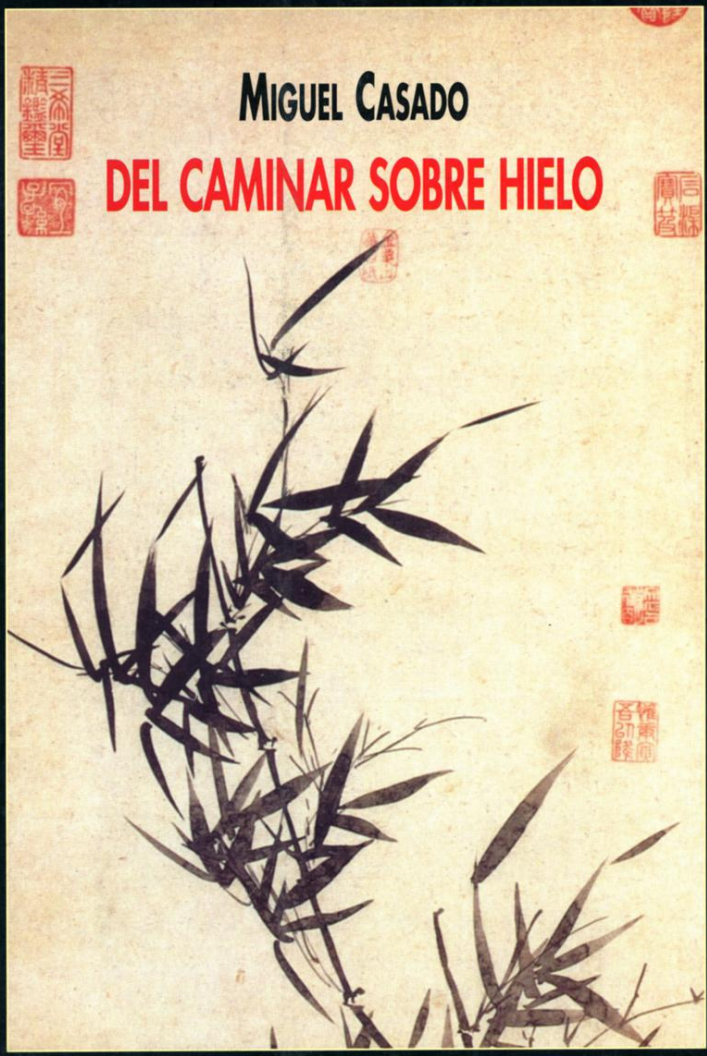


Antonio Machado Libros

LITERATURA Y DEBATE CRÍTICO

MIGUEL CASADO

DEL CAMINAR SOBRE HIELO



Antonio Machado Libros

LITERATURA Y DEBATE CRÍTICO

A. MACHADO LIBROS Literatura y Debate Crítico

www.machadolibros.com

Del caminar sobre hielo

MIGUEL CASADO

DEL CAMINAR SOBRE HIELO

A. MACHADO LIBROS Literatura y Debate Crítico - 29

Colección dirigida

por Carlos Piera

y Roberta Quance

© Miguel Casado, 2001

© de la presente edición,

Machado Grupo de Distribución, S.L.

C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

editorial@machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-281-2

A José Doval, in memoriam,

y a Moisés Mori

Del caminar sobre hielo fue el título de un libro del cineasta alemán

Werner Herzog: diario de una caminata invernal entre Munich y París,

realizada del 23 de noviembre al 14 de diciembre de 1974.

Fue traducido al castellano por Nicanor Ancochea,

y coeditado por Muchnik y Alphaville en 1981.

Índice

PARTE I

Del caminar sobre hielo

Notas para una crítica de la tradición

Sobre originalidad y poesía

La realidad como deseo

Sobre la poesía dilatada

Sobre la fuga. Una utopía

PARTE II

¿Hacia una nueva crítica?

Crítica y ficción

Dispersión y poder de lo narrativo

Un ejercicio de comparación: «Lapidario» y «Lápidas»

Ashbery: El poema como lugar habitable

Nota del autor

PARTE I

Del caminar sobre hielo –tres itinerarios románticos–

El lugar común en torno al personaje romántico habla de un vivir de espaldas al mundo real, encastillado entre ensueños vaporosos aunque conmovedores. Manrique, el protagonista becqueriano de Un rayo de luna, conversa con las fuentes y las piedras, imagina extraterrestres, murmura en paseos nocturnos a través de las ruinas de los Templarios, persigue a una mujer maravillosa a la que otorga la perfección imaginaria, y finalmente enloquece al comprobar que la había inventado; en ningún momento del relato llega siquiera a sus oídos el rumor de los quehaceres cotidianos que lo rodean. Una lengua exclamativa y arrebatada acompaña a esta imagen, que se nutre de numerosas biografías extremas: de locura y de aventura, de suicidios y de escenarios mórbidos.

Al contrario de lo sugerido en esta simplificación, el Romanticismo no acepta reducirse a una época delimitada ni a un concepto teórico preciso; más bien se extiende como una atmósfera, como un haz de problemas y dispersiones, como una voluntad. Es un proyecto de conocimiento y también una utopía; en su formulación, contiene el germen de un fracaso que, lejos de anularlo, lo consagra.

En vez de dar la espalda a la realidad, los románticos se dirigen de frente hacia ella, asumiendo además los riesgos implicados en este desafío. Así, mientras Schiller advertía desde el clasicismo: «¿Debemos levantar el velo / cuando es inminente una catástrofe? / Sólo la ilusión es vida, / conocer es la muerte»[1]; Schlegel, desde su puesto de portavoz romántico, oponía con voz de proclama: «Ya es hora de rasgar el velo de Isis y revelar su misterio. Quien no soporte la vista de la diosa, huya o sucumba». Cruce entre la sensibilidad esotérica y la vocación absoluta de la ciencia, el proyecto romántico se formula como búsqueda de saber que no reconoce límites.

¿Límites? Según las ideas de la época, el hombre pertenece a una etapa de la historia cósmica que es la de la separación respecto a la Naturaleza y también respecto a la huella espiritual que ha sido impresa en el mundo. La búsqueda de saber se propone superar esa distancia, es reconquista de la unidad primitiva. Se trata de una

propuesta asentada en la metafísica, pero igualmente existencial, pues su desarrollo se vincula a la vida íntima del individuo que comparte ese afán absoluto.

Esto no es así sólo por un principio teórico, sino sobre todo porque el camino de ese conocimiento pasa precisamente por la vida personal: sólo en ella puede ejercerse. En palabras de Novalis: «Todo descenso en el yo, toda mirada hacia el interior, es al mismo tiempo ascensión, asunción, mirada hacia la verdadera realidad exterior. (...) El primer paso es una mirada hacia el interior, una contemplación exclusiva de nuestro propio yo». Y ese interior se presenta complejo: reúne a la conciencia con las regiones oscuras de los sueños, los deseos o la enfermedad, y no para someter una zona a otra, sino para que ambas se integren potenciándose.

Esta dirección de la búsqueda no se cierra en un ensimismamiento, pues Novalis continúa así: «El segundo paso debe ser una mirada eficaz hacia el exterior, una observación activa, autónoma y perseverante del mundo de fuera». De la unidad completa del yo a la unidad del hombre y la naturaleza, dos pasos del mismo proyecto.

En uno u otro grado, todas las tentativas románticas remitirían a este eje de ideas. La lectura más frecuente resalta la exploración de las «regiones oscuras», desde la inmersión en el mal que protagonizan los personajes de Hoffmann y su juego de fatalidad y destino, a la imagen mística de la noche en Novalis. Es llamativo, no obstante, que en un poema como los Himnos a la noche –«más celestes que aquellas centelleantes estrellas nos parecen los ojos infinitos que abrió la noche en nosotros»[2]–, la epopeya de la superación de la luz vaya guiada por un férreo hilo dialéctico, con todas las fases ortodoxas de este sistema de pensamiento, e intervenga también decisivamente una opción de la voluntad: el éxtasis para-místico no es revelado, sino buscado... y razonado: Novalis, como en el resto de su obra, tiende aquí a lo racional, usa la razón para superar a la razón, como bisturí que raja el vientre del misterio.

Unidad, pues, de razón y sinrazón, de conciencia y sueño y deseo, el recorrido romántico es igualmente un trayecto nítido y luminoso, a la luz del día. Así es, de principio a fin, el de Hölderlin o el de

Büchner, itinerarios en que pierde otro límite: el que había de separar a los locos de los cuerdos. Más allá del análisis concreto de los casos personales, todos los románticos hacen un viaje paralelo: el reflexivo Coleridge y su marinero poseído; Novalis velando durante un mes la tumba de su novia en una auténtica boda con la muerte, y luego obteniendo un cargo oficial y preparando un matrimonio burgués, época en la que escribe la experiencia anterior; el enfermo Kleist, sometido a una necesidad angustiosa de nomadeo, requiriendo compañía para el suicidio; el funcionario Hoffmann, en su mundo morboso y frenético. Sirva como símbolo la pasión idéntica con que el lento Wordsworth y el desbordado Lenz se entregan a las rutas durísimas de los Alpes suizos, los mismos años, iguales cimas y abismos.

1. En compañía de los árboles

El Hiperión es un relato epistolar: el protagonista va narrando su vida a un amigo, Belarmino, a quien a veces hace también partícipe de cartas dirigidas a otros personajes o escritas por ellos. De este modo, el libro funciona como un doble de la vida real: la febril actividad epistolar de los actores del Romanticismo, la indefinición de terrenos en sus cartas entre la vida y la fabulación literaria, el intercambio sin reservas de lo más íntimo llevado a cabo por quienes nunca desearon ser solitarios.

Hölderlin fue publicando fragmentos de la obra que iban siendo luego eliminados por nuevos enfoques. En su forma final, Hiperión o el eremita en Grecia[3] refiere algunos años de la vida de un joven griego; salido al mundo, tras sus estudios, conoce la absorbente amistad de Alabanda y el amor de Diótima, añora los valores de la época clásica, se alista en unas guerrillas antiturcas; el fracaso de la utopía y la muerte de Diótima conducen al agudo dolor final. Se trata de una historia cíclica de momentos de plenitud y entusiasmo, hundimientos absolutos y luminosas resurrecciones, que se suceden con la misma intensidad exaltada: nunca hay distancia, es la sensación real del yo que se vive en ellas.

Pero ya en el principio del libro, antes de que comiencen a intervenir los incidentes biográficos del personaje, Hiperión se encuentra escindido entre su sentimiento de unidad con el mundo y su sentimiento de separación, y ese choque reaparecerá subyaciendo a cada uno de los ciclos: en el fondo, no hay otro argumento.

«La plenitud del mundo infinitamente vivo nutre y sacia con embriaguez mi indigente ser.»

«Ser uno con todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo del hombre.»

Es la organización de la sociedad humana quien se encarga de romper ese estado, construyéndose a sí misma como instrumento de la separación, incorporando a sus miembros a través de un aprendizaje de la separación: «En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera tan fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo».

Este enunciado primero combina dos aspectos: por una parte se declara hostil al sistema social establecido, rompiendo con él, anunciando la carga política del Hiperión; por otra parte, implica al yo en la escisión, al presentarlo asimilado al sistema: junto a la lucha hacia fuera, está dado también el desgarramiento interno. Ambos aspectos coinciden en la utopía de la unidad ya entrevista, cuya imagen reaparecerá en los momentos más altos. Pero también quedan marcados por su carácter extremo: lo que se busca no es de este mundo, habría que crear otro, y otro yo que le correspondiera.

Es decir: el carácter extremo de la búsqueda no procede de una causa sicológica –el temperamento del personaje–, sino que es inherente a la misma búsqueda. No hay un debate entre utopía y posibilismo práctico, porque resulta obvia desde el principio la falsedad de cualquier punto medio: «Odio, como a la muerte, todos estos mezquinos intermedios de algo y de nada. Mi alma entera se eriza frente a lo insignificante. // Lo que no es todo y eternamente todo, es para mí nada»[4].

Uno de estos lugares extremos es el amor. En cada relación de amistad, en cada encuentro, se quiere tener un mundo entero. Y así ocurre también en la experiencia suprema con Diótima: «A partir de entonces, nuestras dos almas vivieron una unión cada vez más libre y hermosa, y todo en nosotros y en torno nuestro se conjugaba en una paz de oro. Parecía como si el viejo mundo hubiera muerto y empezara con nosotros uno nuevo, (...) y con nosotros todos los seres, volábamos, espiritualmente unidos». En el amor renace el mito de la unidad; eso está claro, pero conviene observar que tal objetivo es visto por Hölderlin como una meta para la vida real, no un ensueño ilusorio; por eso es tan extremo: porque entrega todas sus energías al afán de verlo realizado sobre la tierra.

Dos circunstancias muestran la naturaleza material de este amor: la descripción del beso, sublime y extática, pero fuertemente sensual: el amor abre un mundo del espíritu, superior, adonde los protagonistas acceden completos: unos con él, son unos en sí, su alma y su cuerpo. En relación con esto, la segunda circunstancia: el amor entre Hiperión y Diótima –al margen de la anécdota biográfica de Hölderlin y Susette Gontard, que no es paralela– es durante un tiempo una relación feliz, plenamente compartida por los dos y apoyada por el entorno familiar y amistoso. No hay desengaño ni desencuentro; el fracaso es producido por lo extremo de la utopía de Hiperión –no hay plenitud individual, si todo no es plenitud– y por la estricta condición humana –la muerte–; sólo la coincidencia fatal entre ambas cosas, reviste al fracaso de culpa. Pero eso no dura, pues este final resulta necesario, implícito en la exigencia previa; el último dolor no tiene culpa, es objetivo.

La utopía política sigue un rumbo similar, aunque su mayor detalle anecdótico permite otros matices. Se ha dicho ya que el punto de arranque es subversivo; incluso en los años de locura de Hölderlin, el carpintero Zimmer lo describe en actitud crítica: «Todo el día está hablando en voz alta, haciéndose preguntas y respondiéndose –todo el tiempo– y sus respuestas rara vez son afirmativas. Tiene un fuerte espíritu de negación»[5]. Y en el final del libro lanza su célebre diatriba contra los alemanes, a los que ataca por estar deshumanizados y por haber destruido en pocos años a sus mejores

espíritus.

La formulación de esta utopía recoge todas las gamas. Es genérica: «lo que buscas es un tiempo mejor, un mundo más hermoso». Se acerca al tono de la consigna militante: «En el taller, en las casas, en las asambleas, en los templos, que cambie todo en todas partes». Y, por último, del mismo modo que en el amor, no se acepta como mero ensueño, busca una vía práctica para materializarse: la organización de las guerrillas, la lucha por la libertad de Grecia y la recuperación de sus valores; por tanto, armas, ejércitos, batallas. Y de nuevo la experiencia del fracaso procede de la victoria.

Los soldados de Hiperión asesinan indiscriminadamente para saquear y le hieren a él mismo cuando se opone: «Era un proyecto extraordinario pretender fundar mi Elíseo con una banda de ladrones». La exigencia de la utopía es extrema: no se puede construir otro mundo con piedras de éste. Hölderlin propone una teoría radical desde esta reflexión: «Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha convertido en su infierno». No hay, pues, salida: rechaza una utopía que sea sólo inerte y teórica, exige la coherencia de entregarse vitalmente a ella, y la empresa queda bloqueada por su propia naturaleza. Antes de elaborar la figura del loco, Hölderlin desemboca en la del exiliado perpetuo, el que ha de perder todo vínculo nacional o familiar, el paria.

En Hiperión el fracaso no es una conclusión existencial: es una categoría de conocimiento. A lo largo de la vida, el personaje ha ido aprendiendo cómo se desplegaba su primera intuición de estar escindido; ha comprendido que el dolor es necesario para que los seres alcancen su dignidad, y se ha visto animado por la certeza de que en él una energía íntima una y otra vez se realimentaba y le empujaba a reiniciar el ciclo. Cada derrota agudizaba su dolor y luego era superada. En cambio, el fracaso que sigue a la aventura militante y la muerte de Diótima, está en otro plano, rompe la sucesión de los ciclos; no es existencial, porque renuncia a fingir la existencia. Ya no es el griego Hiperión, sino Hölderlin, el poeta loco.

Bettina Brentano habla de él en una carta a Karoline von Gunderrode: «Pero si supiese cómo hacerlo, iría allí, si vinieses conmigo, Karoline, y no se lo diríamos a nadie, diríamos que íbamos a Hanau. Podríamos decírselo a la abuela, ella lo permitiría. Hoy he hablado con ella de él y le he contado que vive allí junto a un riachuelo en una cabaña, duerme con las puertas abiertas y recita durante horas odas griegas acompañado del murmullo del riachuelo. La princesa de Homburg le ha regalado un piano de cola, entonces él cortó las cuerdas, pero no todas, de manera que varias teclas funcionan, y se dedica a improvisar, a mí esta locura me parece tan suave y grande... Aquí en Francfort no le puedo nombrar, se propalan las cosas más terribles de él, sólo porque ha amado a una mujer, para escribir Hiperión. La gente llama aquí a amar: casarse»[6].

Se trata de un texto ejemplar: las prohibiciones y vetos no se relacionan con la locura, sino con la transgresión de las normas sociales, la transgresión del amor extremo y del arte, que también llevará al suicidio a la receptora de la carta; la fabulación de un Hölderlin fundido con el paisaje; el símbolo de la improvisación minimalista de sus años de encierro. Incluso la fantasía de situarle en una cabaña, en vez de en la sólida torre del carpintero, recuerda al Hiperión: «En la ladera de la montaña me he construido una cabaña con ramas de lentisco y he plantado alrededor musgo y árboles, tomillo y toda clase de arbustos». Y es que lo que más impresiona de esos cuarenta años de encierro como vegetal, es la sensación de que fueron elegidos.

El Hiperión –y aun más los fragmentos previos– está salpicado de anticipaciones de ese futuro.

«Poco a poco iba volviéndose tranquilo y dócil como un niño. No, no quería buscar nada más; no quería sino ir pasando los días tan bien como pudiese»[7].

«Huía de todo aquello que pudiera conmoverme el ánimo, y lo que me era indiferente se me volvió aún más indiferente. Retraimiento respecto a todo lo viviente, eso era lo que yo buscaba (...), lo que tenía ante los ojos se me había vuelto tan ajeno, que a menudo lo contemplaba con estupor»[8].

«Construyo a mi corazón una tumba para que pueda descansar en ella; me encierro a mí mismo como una larva, porque afuera sólo hay invierno; me protejo de la tormenta con los recuerdos más felices».

Los hechos de ese período de la vida de Hölderlin son escuetos y conocidos. Después de sufrir varias crisis, una muy aguda le lleva en un dramático viaje a pie desde Burdeos a la casa de un amigo en Alemania. Conducido a Tübingen, a la residencia familiar del carpintero Zimmer, pasa allí sus últimos cuarenta años, como ensordecido; pasea por los campos, recibe con desgana algunas visitas e improvisa breves poemas que fecha cien años antes o después, firmándolos con otros nombres, se deja crecer las uñas, trata a todas las personas con humildad y les concede títulos de nobleza, lee una y otra vez el Hiperión, golpea su piano sin cuerdas.

La lengua de sus poemas de la locura había sido también anticipada: «Los bienaventurados, entre los cuales está ahora Diótima, no hablan mucho; en mi noche, en el abismo de los tristes, quedan también pocas palabras». Son textos breves, limpios de retórica, enunciativos y descriptivos con un pequeño sesgo exclamativo; sus títulos reiterados hablan sobre todo del paso de las estaciones, de su continuidad como formas de la misma maravilla: se repite, para todas las épocas, la palabra fiesta; la naturaleza en sí lo es. El paisaje aparece estático, limitado a sus elementos esenciales, sin detalles; sobre él se ejerce la acción de los fenómenos del clima –sol, nieve–, partes de su mismo cuerpo. Hölderlin, como después Van Gogh, admira la labor campesina y se afana en reflejar, como único movimiento de sus cuadros, las imágenes del trabajo agrario – «Maravillado está el hombre ante su esfuerzo que fructifica»[9]– y a través de ellas lo humano más digno y noble: «La vida de los hombres / muéstrase al descubierto como sobre un mar», «La vida es la tarea del hombre en este mundo».

En un poema dedicado al invierno se lee: «Es el reposo de la Naturaleza, y el silencio de los campos / parece el humano reino del espíritu, y más altas se muestran / las diferencias, como si la Naturaleza su alta imagen / mostrase, y no ya su dulzura de Primavera». No dulzura, pero tampoco dureza: reposo, silencio,

reino del espíritu, nitidez en la presencia de los objetos; el último Hölderlin es transparente y puro, luminoso, está lleno de una calma interior que le permite la alta contemplación desnuda del mundo, «las más hondas preguntas (...) sin que el dolor le muerda el alma»[10]. Es un espacio del ser, sin dimensión existencial, y así se podrá describir el cementerio nevado con los mismos términos y tono que el resto del paisaje campestre.

Quizá sea excesivo decir que se ha alcanzado la perseguida unidad, pero ésa es la sensación que se desprende, la misma que del análisis final del Hiperión –«una nueva felicidad nace en el corazón cuando se mantiene firme y logra soportar y atravesar la medianoche de la pesadumbre y, como el canto del ruiseñor sólo se oye en la oscuridad, el himno a la vida del mundo sólo se deja escuchar en nosotros en el fondo del dolor. Pues a partir de entonces viví en compañía de los árboles...»–, donde se habla de otro grado de vida al que resulta difícil llamar locura. Más bien, se trataría del conocimiento de la humildad y la materia, como en el párrafo que cierra las cartas del joven griego: «¡Oh naturaleza, con tus dioses, pensé, yo he soñado hasta el final del sueño de las cosas humanas, y digo que sólo tú vives, y cuanto han conseguido o pensado los hombres inquietos se derrite como granos de cera al calor de tus llamas!».

2. La poesía es lo real

«El mito de la unidad perdida es también el mito de la unidad recobrada. Y el estado de separación que va de la una a la otra, el período de devenir en que se inscriben la historia del mundo creado y la historia del hombre, no es una pura y simple expresión del mal». Y Albert Béguin, en la parte sin duda más sugerente de El alma romántica y el sueño, la que dedica a las ideas de los precursores, añade: «Por el contrario, es Dios quien, testigo de la caída del hombre, no quiso que ésta se prolongase hasta abismos irremediables, sino que, encerrando al hombre en la materia, le ofrece en ella una última oportunidad de salvarse. El hombre-espíritu se ha hecho hombre-naturaleza». Más que de un concepto,

se trata de una intuición y no se puede acceder a ella desde la tradicional dicotomía cuerpo-alma, sino sólo desde su síntesis: el espíritu existe precisamente porque existe como materia. No es otro el conocimiento que Hölderlin parece alcanzar, como se ha visto.

Pero es que, además, en esta intuición está contenida la razón de ser de la poesía. Según Schubert, «la naturaleza es una revelación de Dios al hombre, revelación cuyas letras son seres vivos y fuerzas móviles». Si, de acuerdo con esta imagen secular que los románticos recogen, la naturaleza es un texto, su contenido remitirá a aquel estado de unidad perdida, sus signos serán ecos de un lenguaje primitivo, anterior a la separación. Aquí se inserta la poesía: el ritmo y la magia que operan en ella son vestigios de aquel lenguaje; por su boca se expresan regiones oscuras del hombre, donde anida otra memoria y se reconocen profundas analogías con el orden universal añorado; la creencia romántica en la inspiración, en que el autor es sólo uno de los autores de su obra, cuya responsabilidad completa no posee, remite a este núcleo de convicciones.

El lugar de la poesía es, de tal modo, el más alto: descubrimiento de una revelación cifrada en el mundo, vía para la reconquista de la unidad universal, cuerpo del más supremo conocimiento posible. La poética romántica es trascendente y se asienta en un hondo análisis metafísico. Pero su discurso difiere por completo de lo que señala el tópico: no es abstracto, ni encadena grandes palabras vacías u oquedades retóricas sin otro signo que la exaltación, ni derrama lágrimas dramatizadas. Si su análisis es metafísico, la mirada de la poesía es física: es el lector de la naturaleza, el diseccionador de la vida, el submarinista de lo real.

Pocos más rotundos en esta polémica que Novalis: «La poesía es lo real absoluto. Mientras más poética es una cosa, es más verdadera»[11]. Así, nada queda más lejos de lo vago e impreciso: «Mientras más personal, local, temporal y particular es un poema, más se aproxima al centro de toda poesía». Sólo a través de lo que se concreta hasta el límite, es posible liberarse de la presión generalizadora del lenguaje: las palabras más usadas, las figuras retóricas más repetidas, los conceptos supuestamente decantados y desnudos, no pueden desprenderse del estigma de su uso social; son código, civilización, el lado opuesto de la naturaleza. El poeta

busca, como decía Moritz, «algunos objetos materiales cuya vista nos da una oscura noticia de nuestra vida entera, y quizá de nuestra existencia»; busca el punto más próximo a la conversión de la palabra en cosa, objeto irrepetible, para el que no podría existir plural; busca, como proponía Ortega siguiendo a Nietzsche, y pese a su declarado antirromanticismo, el texto en que la cosa se convierta en yo, es decir, en ese momento, allí, se experimente ser[12].

En Novalis esta poética implica también una ética y una retórica, cuya reunión es la que configura al poeta. Así es como ha de comportarse en el mundo: «Trato duradero e incansable, contemplación libre y sabia, atención fija en los menores indicios y señas, vida interna de poeta, sentidos ejercitados, alma piadosa y sencilla»[13]. Y así, como ya se vio en un ejemplo ilustre, es su lenguaje: «Se puede considerar como muy raro el hecho de encontrar la verdadera inteligencia de la Naturaleza unida a la gran elocuencia, a la habilidad y a una vida notable, pues, generalmente, la acompañan palabras muy sencillas, un pensamiento recto y sincero, y una vida austera».

El lugar privilegiado que le corresponde a la poesía se reclama en un texto de título «El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán», que al parecer redactó Hölderlin en colaboración con Hegel y Schelling durante sus años de convivencia juvenil: «La poesía recibe de este modo una más alta dignidad, vuelve a ser al final lo que era al principio, maestra de la humanidad, pues ya no hay filosofía, ya no hay historia, sólo la poesía sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes»[14]. Pero si esta superioridad de la poesía viene dada por su carácter de instrumento único para el análisis y el conocimiento de la naturaleza, para la penetración íntima en la materia, ¿cuál es su relación con las ciencias naturales?

Es significativo el número de poetas con amplia preparación científica; aparte del caso de Novalis, podrían citarse los estudios matemáticos de Wordsworth, que en el Preludio[15] se declara apasionado por la geometría y de quien se conoce su familiaridad con la obra de Newton; o Büchner, experto en anatomía y neurología animal, doctorado con su trabajo «Sobre el sistema

nervioso de los barbos». Y es significativo porque viene a ratificar que, en la mente romántica, ambos modos de conocimiento coinciden en su objeto y no difieren apenas respecto a su enfoque. Novalis lo analizará en su hermoso y fragmentario texto Los discípulos en Sais.

La primera frase recoge la imagen ya conocida: «Los hombres marchan por distintos caminos; quien los siga y compare, verá surgir extrañas figuras; figuras que parecen pertenecer a aquella escritura difícil y caprichosa que se encuentra en todas partes: sobre las alas, sobre la cáscara de los huevos...», etc. La escritura de la naturaleza, de la cual toda escritura es débil reflejo. Reunidos los discípulos en Sais, junto al templo de Isis, tratan de aprender su clave, levantar el velo prohibido. Su modelo es la propia vida de su maestro: la lenta educación, desde la infancia, perdido en contemplarlo todo. «A poco, ya no vio nada aisladamente. Las percepciones de sus sentidos se agolpaban en grandes y variadas imágenes. Oía, veía, tocaba y pensaba a un tiempo». El estudio no se distingue de la vida, lo conocido de lo experimentado, el pensamiento es un órgano del cuerpo, el tacto una forma del espíritu.

Novalis relata anécdotas del aprendizaje y discusiones en grupo sobre la naturaleza. Aunque desde un punto de vista erudito podrían identificarse las posturas en debate[16], desde el planteamiento literario –el que guió su escritura– el texto funciona como una red de impulsos convergentes, como una atmósfera intelectual y afectiva, de la que se desprenden sus propuestas: claras, pero rodeadas de esa aura cálida de lo que fluye en la experiencia.

«Al conjunto de lo que nos concierne se le llama Naturaleza y, por consiguiente, esta última se halla en relación directa con las partes de nuestro cuerpo que llamamos sentidos (...). Es, por lo tanto, esa maravillosa síntesis en la cual nos introduce nuestro cuerpo, y que aprendemos a conocer en la medida de su constitución y sus facultades».

Abocada de manera tan directa hacia la realidad, esta cita introduce sin embargo la conciencia de los límites del conocimiento: «aprendemos a conocer en la medida de ...» las posibilidades del

propio cuerpo. Pero los límites no aparecen sólo de este lado, sino que sobre todo son esenciales al objeto que se quiere conocer. Por ejemplo, esta previsión de la vertiginosa pérdida de pie que padece la actual física de partículas: «Jamás se descubrirá la partícula más pequeña de los cuerpos sólidos, ni la fibra más tenue, ya que todo tamaño se resuelve, ora avanzando, ora retrocediendo, en lo infinito». Tales límites intrínsecos encuentran una formulación más radical aún cuando se considera que, en cualquier caso, lo que resulta irreductible, es el destino existencial del hombre: «Por mucho que andemos y a cualquier parte que lleguemos, la naturaleza sigue siendo el aterrador molino de la muerte». Y el discípulo presenta el universo visionariamente como regido por una fuerza que aboca al desorden, como en la moderna entropía de los físicos.

Aunque Novalis no explicita el nexo, parecería que es de estos límites de donde acaba derivándose la diferencia principal entre poetas y científicos. Ambos –ya se ha dicho– persiguen el mismo conocimiento y deben utilizar iguales métodos; incluso, para uno de los interlocutores, «hablan idéntico idioma» como si fueran «oriundos de la misma nación». Pero poco a poco se intuyen otros datos.

Así, la presencia del deseo. El esfuerzo de comprender se ennoblece y hace posible con él; pero no deja de ser ambiguo y de engañar mediante las transferencias y los subjetivismos que adhiere a la contemplación. «Pocos son los que se detienen tranquilamente en medio de las bellezas que lo rodean, y se contentan con poder penetrarlas en su perfección y en sus conexiones». Hölderlin al fondo, lograr esto no es asunto de capacidad metodológica sino de una costosa y dolorida iniciación (el maestro, los discípulos, el templo).

El conocimiento que se busca no es un inventario inerte, ni una alquimia de líquidos anotada en estadísticas, sino la perforación –instantánea, efímera– del velo, la revelación del estado originario. Recuérdese que la otra vía propuesta por Novalis, en los Himnos a la noche, se remite a la mística: la observación, el cuerpo a cuerpo, sí; pero la ruptura de los vínculos, el vuelo. La poesía.

«Al leer o escuchar un poema verdadero, experimentamos la

sensación de que se conmueve una inteligencia muy íntima de la naturaleza; y flotamos, como un cuerpo celeste, en ella y sobre ella a la vez».

En un sueño de Jean Paul, «una alta figura, rodeada por una nube oscura, pisó un velo blanco y dijo melodiosamente: desvaneceos dulcemente en los sonidos»[17].

Si hasta aquí se ha presentado la poesía como vehículo para conocer, es preciso referirse a la parte que esta idea tiene de falseamiento. Vehículo significa medio, camino, lo que traslada de un sitio a otro, comunica lugares. Pero el poema, cuando es verdadero –dice Novalis–, es ya ese conocimiento; no une el cuerpo del poeta con el de la naturaleza, sino que es él ambos cuerpos fundidos. Espacio real, materia, objeto del mundo: la entidad física del ritmo es percibida de continuo por los románticos.

Hay un texto que, como ningún otro, explica esta cualidad de vida en sí, autónoma, que posee el poema. Es La oda del viejo marinero de Coleridge[18], el relato de una maldición.

Navegando entre hielo por los mares australes, un marinero tiene el impulso inmotivado de matar al albatros que los estaba guiando y protegía. Es una emergencia arbitraria del mal, una erupción autodestructiva –«¡Pero que nadie diga que el destino nos separa! ¡Somos nosotros, nosotros!»[19]–. Los continuos cambios de la brisa y la alternancia entre la bruma y el sol van provocando el continuo cambio en los ánimos de la tripulación hacia el asesino del ave –tan pronto talismán como gafe–, en una dinámica que recuerda mucho los ciclos anímicos de Hiperión. Después, el poema entra en una fase espectral: una nave fantasma transporta espíritus que se rifan a los marineros; a todos les toca la muerte, menos al protagonista, asignado a la Vida-en-muerte –«construyo a mi corazón una tumba...», etc.–; ahora la nave fantasma es la suya, viaja sobre docenas de cadáveres. Tras incidentes espectaculares arriba a puerto, y queda condenado para siempre a repetir este relato.

Ahí reside la clave: toda la historia se desarrolla en un dramático escenario de palabras. Cuando empieza el poema, unos invitados se

dirigían a una boda; el desconocido narrador irrumpe de pronto, sujeta a alguien por el brazo, con su mirada fulminante le arranca del mundo cotidiano. Y el discurso se despliega de manera simultánea a la frívola ceremonia nupcial. El paréntesis de irrealidad a que el receptor es arrastrado se va convirtiendo en la realidad más profunda, hacia la que se hunde aquella ficticia superficie festiva; los saltos, las bruscas elipsis, las iluminaciones súbitas de la voz –«¡Ved sus ojos de llama y su cabello loco!»[20]– transmiten una percepción distinta que tiene que expresarse así en un lenguaje externo al mundo.

El marinero, obligado por su condena a narrar, vive en el relato, vida más verdadera que la vida; en él se castiga y se libera, y reencuentra cada vez lo que conoció de sí mismo. Su imagen es la del arrebato y la revelación, nunca la del que recita lo repetido. La imagen de quien le oye se va sumiendo en la suya.

3. La locura como descripción de la vida

El durísimo paisaje de La oda del viejo marinero –«Y a un tiempo llegaron las brumas y la nieve / y tras ellas un portentoso frío, / y un hilo verde como la esmeralda / ciñó la cúspide del mástil»– se presenta con una extraña, peregrina transparencia luminosa. Del caminar sobre hielo habla también Lenz[21] por los senderos alpinos, del frío que sobrecoge en la oscuridad de la habitación nocturna. Helada historia y lenguaje, al final del ciclo romántico.

En ella se cruzan, hasta hacerse difícil distinguirlos, dos personajes: el protagonista, Lenz; el autor, Büchner. Lenz, poeta del Sturm und Drang, es una de las víctimas de Goethe; el clásico de la lengua alemana es también el verdugo de los disidentes, pues su figura había crecido tanto que podía penetrar hasta dentro de las personas que creían en él. Convertido paralelamente en gestor de la perfección y en vigilante de la ortodoxia, los espíritus románticos parecían exasperarlo: amaban el riesgo hasta el punto en que se forzaban a ser imperfectos, y su postura desembocaba en disidencia. El caso de Lenz fue mucho más allá que el de Hölderlin –apenas un

malentendido, aunque bien difícil de olvidar–; amigos íntimos, grabaron juntos sus iniciales en la catedral de Estrasburgo; Goethe invitó a Lenz a Weimar y luego, celoso de él, aprovechó un incidente cortesano para avasallarle con todo el peso de la burocracia. Lenz fue desterrado y entró en un vértigo de viajes que recuerda el de Kleist. Tras agudas crisis esquizofrénicas, murió abandonado en una calle de Moscú tres años después de la época recogida en la novela.

Por su parte, la biografía del autor, Büchner, repite casi el argumento de Hiperión: del activismo revolucionario a un profundo desengaño humano y la distancia respecto a sus compañeros. En el exilio, sus cartas contienen un ensordecimiento interior que difiere del de Hölderlin por la angustia aguda que le impide vivir: no hay vida, pero tampoco refugio, no se ha llegado a ningún puerto. El tifus corta de raíz este proceso a los 24 años, en 1837; Hölderlin, ya viejo, vivirá todavía siete años más, el superviviente.

En los dos, Lenz y Büchner, queda claro cómo el dilema racionalidad / irracionalidad no atañe a los románticos, locos y cuerdos están todos del mismo lado de la raya; otras oposiciones sí son vividas como entre términos excluyentes, así la que enfrenta sometimiento pragmático con radicalidad.

Como en la trayectoria de Büchner, tampoco hay proceso en la de su personaje Lenz. Al principio se está ya en la locura y en medio de un viaje a pie sin origen y sin destino; se ha extirpado cualquier referencia al pasado, nada ha conducido hasta este punto; no hay dimensión temporal y tampoco existe el espacio como medida de una distancia, como referencia de un vínculo entre lugares – permanecerá sólo como objetos que se acumulan alrededor. Es un presente puro, un cuerpo aislado en el aire. Paul Celan ha insistido en cómo el principio de la novela –«El 20 de enero Lenz caminaba por la sierra»– es por excelencia el gesto creador del poema: un aquí y ahora ineludible, extremadamente real, pero que sólo se refiere a sí mismo[22]. Sin conocerlo, un contemporáneo de Lenz, Moritz, explicaría la peculiar herida que produce ese gesto: «El sentimiento de la expansión y del encogimiento de nuestro ser se concentra en un momento, y de la sensación mezclada que resulta nace

precisamente la extraña especie de melancolía que se apodera de nosotros»[23]. Esa sensación rige la lectura de la novela: la de una materialidad que, siendo lo más real, es por entero ajena al mundo.

Ajeno al mundo, sin embargo, también Lenz profesa íntimamente el mito de la unidad –«debe ser un infinito sentimiento de deleite el ser tocado así por la vida peculiar de cada forma; tener un alma para piedras, metales, agua y plantas»– y muchas veces los raptos de su sensibilidad le empujan a experimentarla con vehemencia: «Todo le resultaba tan pequeño, tan cercano, tan húmedo, hubiera querido poner a la tierra detrás del horno»: cuidar amoroso a la tierra, secarla a la lumbre, compadecerse de los objetos, sentir que ellos sienten.

Esta tendencia a identificarse con todos los seres se convierte precisamente en la fuerza que le derrumbará el mito, cuando se invierta la lectura que hace de sus elementos. «Una flor negra de la noche creció ávida hacia el cielo, torciéndose con violencia cuanto más se hacía la claridad –así soñó Jean Paul–; una araña corrió tejiendo laboriosamente en el cáliz de la flor para mantener la noche fija con hilos, sí, para hilar el velo de los muertos del mundo»[24]. La experiencia de la naturaleza se manifiesta entonces como experiencia de la muerte y el personaje, ante el cadáver de una niña, siente que todo ha roto sus lazos con él. Intenta resucitarla, se comporta «como un loco» (deja de tener necesidad de máscaras), y luego decide cortar su relación con Dios. Los fragmentos de reflexión que llenan esta escena, son proporcionados por Büchner con el mismo ritmo sin pausa de los acontecimientos naturales; como suele decirse, una «fuerza de la naturaleza» se ha desencadenado.

Si la historia del hombre es la separación, Lenz supone en ella una vuelta de tuerca final. Dejando atrás, como pisadas, las últimas huellas del mito, se identifica con la conciencia extrema de ese estado humano. Mientras Hiperión es el héroe del fracaso en la búsqueda de la unidad y hace sabiduría de ese fracaso, Lenz es el héroe de la separación pura, encerrada en sí misma, también su sabiduría se confunde con su experiencia de vida.

Azúa explica cómo los primeros románticos «habían precisado extender su alma a todas las cosas, en lugar de elegir un camino

más radical que no aparecerá hasta unos años más tarde: eliminar el alma, igualándose al resto de la naturaleza en la insignificancia, el silencio, la falta de sentido y la enajenación»[25]. Quizá la crisis nocturna de Lenz sea uno de los momentos inaugurales de este otro camino.

Una vez estaba sentado en la casa del pastor Oberlin, donde lo acogían. Lenz y el gato se quedan mirándose fijamente, fascinados por su mirada; luego «con el rostro horriblemente desfigurado» se abalanzan el uno contra el otro. La señora Oberlin los separa. Lenz está avergonzado.

La forma repetida de las crisis de Lenz es el sentimiento de vacío –«sintió vacío, otra vez como en la sierra, pero no podía llenarlo con nada»– y su esfuerzo desesperado para hallar una grieta en él: no es un personaje pasivo, lucha cada vez contra esa evidencia. Y es muy revelador cómo lo hace. «Entonces tenía que empezar con las cosas más sencillas para volver en sí. Propiamente no lo hacía él mismo, sino un poderoso instinto de conservación, era como si fuese doble y una parte buscara salvar a la otra, y se llamó a sí mismo; narró, recitó poemas con la más violenta angustia, hasta que volvió en sí». Hasta aquí es conocido: romper la enajenación con el poder de los pequeños objetos o salvarse en la música de la palabra, volverse hacia ella como depositaria privilegiada del espíritu. Pero esto no es lo más frecuente en Lenz; su combate contra el vacío suele darse en un estricto ámbito físico: auto-provocarse dolor, incluso lanzándose por la ventana, golpeando la cabeza contra la pared; sumergirse de golpe en el agua helada del pilón, en plena noche; realizar todo esto a la carrera, como en un circuito ritual: gestos tan involuntarios como frutos de un deseo, tan llenos de contenido como meros signos. El vacío es para Lenz la pérdida del cuerpo, el corte de su flujo de energía; mientras la locura siempre se ha considerado como un abandono del espíritu, la intuición de esta novela es que ambos –cuerpo y alma–, inseparables, se fugan juntos, y lo que dejan entonces es nada.

En las conclusiones de Lenz no hay ya ninguna proyección metafísica, todo queda de este lado, al margen de cualquier trascendencia; debido a ello, aunque el vacío se le revela como un

absoluto, su manifestación parece simplemente existencial; pero es que ésta es ya la norma de la nueva época: lo existencial es lo absoluto, pues nada rebasa sus fronteras. Como en las frases de Claudel: «He apartado mis pies de la tierra, mis manos de todas las manos, mis sentidos de todo objeto exterior, y de mis sentidos mi alma... Ya no hay un hombre, no hay más que un movimiento. He caducado. Cerrando los ojos nada me es ya externo; soy yo lo externo»[26].

«Soy yo lo externo». A través de un recorrido diferente, Büchner llega al mismo planteamiento que Hölderlin –«la paz sorda lindante con el no-ser»–, es decir: cómo seguir viviendo desde la convicción de que, en verdad, no se vive. Las conclusiones de Hölderlin, como es sabido, se anticipaban en el Hiperión: «En el futuro, nuestra tarea será cazar moscas, y nuestra alegría será finalmente masticar los asuntos de este mundo como los niños las secas raíces de la higuera». Las de Büchner, en esencia idénticas –«mientras más se acostumbraba a la vida, se sentía más tranquilo», encuentran su fórmula más cruel en el escueto párrafo que cierra Lenz.

Las últimas crisis de Lenz son terribles y desbordan las posibilidades de atenderle en la aldea. Tras una enorme elipsis, el texto relata cómo lo acomodan en un coche para conducirlo a Estrasburgo, cómo por fin llega allí. Y termina de este modo: «Parecía muy lúcido, hablaba con la gente, hacía todo lo que los otros hacían, pero había en él un vacío atroz, ya no sentía angustia ni anhelo; su existencia le era una carga necesaria. Así siguió viviendo». Así siguió viviendo. La locura funciona como descripción de la vida. Después de la lucidez. La vida es automática.

En numerosos poemas de Wordsworth, aparece la figura del loco o el idiota; su marco es casi siempre la relación entre una madre y un hijo. El tono está cargado de afecto y establece un vínculo agudo entre ese trastorno mental, la ternura y el dolor humano. La ternura de la madre por el muchacho idiota, la de la madre preñada y loca por su otro hijo que lleva en brazos.

Siempre en torno a ellos están los compasivos: el carpintero Zimmer, su hija Lotte que comunica la muerte de Hölderlin en una hermosa carta a su familia, el pastor Oberlin y su esposa, el maestro de la escuela del valle. No entienden, son externos, pero en su contacto físico –«se ponía de rodillas ante Oberlin, sus manos en las manos de Oberlin, su rostro cubierto de sudor frío en su regazo, trémulo y temblando en todo el cuerpo»– se encuentra alguna forma de consuelo. Abierta una doble vida.

NOTAS

[1] Las citas de autores románticos están tomadas, si no se especifica en otro sentido, de: Albert Béguin, El alma romántica y el sueño. Traducción de Mario Monteforte. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

[2] Novalis, Himnos a la noche. Edición de Eustaquio Barjau. Editora Nacional, Madrid, 1975.

[3] Friedrich Hölderlin , Hiperión o el eremita en Grecia. Traducción de Jesús Munárriz. Hiperión, Madrid, 1980 (4.ª ed.). Todas las citas sin anotar, o sin indicación en contrario, que aparecen en esta parte del artículo pertenecen a esta obra.

[4] F. Hölderlin, Hiperión (Fragmento Thalia). Traducción de Anacleto Ferrer. Hiperión, Madrid, 1986.

[5] Testimonio del carpintero Zimmer recogido en: F.Hölderlin, Poemas de la locura. Edición de Txaro Santoro y José M. Álvarez. Hiperión, Madrid, 1978.

[6] Carta de Bettina Brentano recogida en: Frederik Hetmann, «La breve vida de Karoline von Gunderrode», en Tres mujeres. Traducción de Anton Dieterich. Alfaguara, Madrid, 1983.

[7] F. Hölderlin. Fragmento Thalia, ed. cit.

[8] Ibidem.

[9] F. Hölderlin. Poemas de la locura, ed. cit.

[10] Ibidem.

[11] Novalis, La Enciclopedia. Traducción de Fernando Montes. Fundamentos, Madrid, 1976.

[12] Ver el desarrollo de esta idea en: José Ortega y Gasset, «Prólogo a

El pasajero de Moreno Villa», en La deshumanización del arte. Alianza, Madrid, 1981.

[13] Novalis, Los discípulos en Sais. Edición de Félix de Azúa. Hiperión, Madrid, 1988. Las citas sin anotar en esta parte del artículo pertenecen, a partir de ahora, a esta obra.

[14] F. Hölderlin, Ensayo s. Edición de Felipe Martínez Marzoa. Hiperión, Madrid, 1976.

[15] William Wordsworth, Preludio. Versión de Antonio Resines. Visor, Madrid, 1980.

[16] Cfr. Félix de Azúa, prólogo a la ed. cit. de Los discípulos en Sais.

[17] Jean Paul, Sueños. Edición de Jorge Arturo Ojeda. Premiá, México, 1985.

[18] Samuel Taylor Coleridge, La oda del viejo marinero. Traducción de Eduardo Chamorro. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1975.

[19] F. Hölderlin. Hiperión, ed. cit.

[20] S. T.Coleridge, «Kubla Khan», en La poesía inglesa. Edición de Marià Manent. José Janés, Barcelona, 1958.

[21] Georg Büchner, Lenz. Edición de Rafael Gutiérrez Girardot. Montesinos, Barcelona, 1981. Las citas sin anotar en esta parte del artículo pertenecen a esta obra.

[22] Paul Celan, «El Meridiano».Traducción de Jürgen Leiner y Carlos Ortega. Un ángel más, n.º 1, Valladolid, Primavera-verano 1987.

[23] Karl Philipp Moritz, Anton Reiser. Traducción de Carmen Gauger. Pre-Textos, Valencia, 1998.

[24] Jean Paul, Sueños, ed. cit.

[25] F. Azúa, loc. cit.

[26] Paul Claudel, Arte poética. Citado por Albert Béguin, op. cit.

Notas para una crítica de la tradición

1

Uno de los mayores problemas para avanzar en cualquier diálogo es el uso genérico de algunas palabras clave, que se toman como si su sentido fuera obvio o natural, por supuesto unívoco. Esto ocurre también con la palabra tradición. Y, sin embargo, casi en cada uno de sus usos está funcionando con matices e intenciones distintos. Discernir en qué sentido se dicen las cosas es tal vez el requisito básico para entenderse.

Un solo ejemplo. Es sabido que los tres o cuatro grupos que, en la poesía española actual, reivindican o se dejan aplicar el rótulo de poesía de la experiencia y que se han reunido, con bastante buen humor, en la antología El sindicato del crimen[1], han reclamado de modo constante como una de sus señas de identidad la defensa de la tradición, definiéndose como tradicionalistas en continua polémica con las vanguardias. Pues bien, un reciente artículo de Carlos Clementson sobre otra antología, El hilo de la fábula[2], distingue a los poetas recogidos en ella como tradicionalistas, frente a aquellos anteriores,que habrían abandonado la tradición por una mímesis anglófila: «Frente al marcado proceso de simiesca “eliotización” y monotemática anglofilia de ciertos grupos y escrituras últimas españolas, moda que tiene su punto de arranque en la reivindicación cernudiana de tantos de sus discípulos, sorprende gratamente este gustoso enraizamiento en la propia tradición», que después caracteriza como «un dilatado conocimiento vivo de nuestra historia literaria y nuestro Siglo de Oro»[3].

Es fácil comprobar que lo que para unos era tradición, para otro resulta «pragmatismo extranjerizante»; o también cómo la poesía cernudiana es enviada de nuevo al exilio, declarándola al margen del reiterado posesivo nuestro. Por otra parte, la adscripción que Clementson hace de los poetas de la experiencia al magisterio de Eliot no parece muy fundada: a veces se han interesado por algunos

escritos teóricos de Eliot, pero nunca la poesía de éste, La tierra baldía o los Cuatro cuartetos, ha ejercido un peso sobre la de tal tendencia. En la reciente poesía española, los hilos eliotianos discurrirían por lugares muy distintos: por L'espai desert, de Gimferrer[4]; por La casa de la maleza, de Juan Antonio Masoliver[5]; por algunas técnicas de montaje, en Leopoldo María Panero; por La entrada en la cabeza, de Tomás Salvador González[6]... y en todos estos casos con desarrollos bien alejados entre sí. Fiarse más de las declaraciones que de la lectura de los textos es otro rasgo que contribuye a obstaculizar todo debate.

José María Parreño ha usado alguna vez la expresión Objetos Conceptuales No Identificados para referirse a palabras como tradición. Mientras se intenta reflexionar sobre ello, habría que convenir que para tradición no resulta adecuado el artículo la, sino el indefinido una, o mejor su empleo en plural; que las tradiciones no componen una línea, sino un campo sin otros límites más precisos que el conjunto de textos anteriores al presente, y no sólo textos literarios, sino también las manifestaciones orales: todo el campo de la palabra ya dicha o escrita.

2

Ese campo inmenso es, en buena parte, el de la historia literaria, y ésta se ha visto reiteradamente sometida a los mismos usos genéricos y faltos de análisis. Con frecuencia, las categorías históricas se toman en bloque, como si fuera fiable la reducción que en ellas operan los manuales, sin contemplar las agudas contradicciones internas de cada época ni la insuficiencia de las etiquetas para describir la vida.

En las posturas tradicionalistas de estos años ha sido frecuente, por ejemplo, el uso reiterado de dos oposiciones. La primera es la que defiende la Ilustración contra el Romanticismo, es decir, según el esquema manejado, una racionalidad abocada al interés colectivo contra el irracionalismo mesiánico del poeta como héroe, la exacerbación del yo. En la misma línea, se ha tendido a condenar lo

Moderno –ruptura con lo antiguo– y acogerse a lo Posmoderno –allí donde cabe todo y los poetas renuncian a ser originales. Ninguno de los dos esquemas resiste el menor análisis.

Es muy llamativo observar la transición entre Ilustración y Romanticismo allí donde éste alcanzó su mayor hondura, en Alemania. El proceso se produce en una sorprendente mezcla de continuidad y discontinuidades que a veces se detectan en el curso de la obra de un mismo autor, y que nunca llegan a formar un panorama homogéneo; así, fue posible que el racionalista Kant elaborara la estética romántica del genio, y que, por contra, Hegel culminara la estética idealista condenando las teorías románticas e identificando arte y clasicismo. La «moderada» y «razonable» Ilustración fue el primer movimiento que creyó inaugurar una época distinta de todas las anteriores; persiguió, con celo superior al del Proletkult, estilos tradicionales como el gótico y el barroco; y con ella apareció la idea de que el juicio sobre una época está en el futuro, «no en la imagen ideal de un pasado perfecto»[7].

Así, cuando Kant defina los principios ilustrados, en frases conocidas de todos, colocará su clave en la autonomía individual, con un tono que recuerda el de algunos vanguardismos: «La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para servirse por sí mismo de él sin la guía de otro. Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!»[8].

3

Quizá resulte necesario dirigir una mirada a la historia para entender que muchas de las condenas y aprobaciones de estos últimos años, o la misma actitud de hacer bandera de la tradición, no son sino formas de propaganda en pro de alguna postura concreta. La tradición, lo clásico, lo de siempre son expresiones que

buscan fijar el contenido de la historia en un punto quieto, ideal, inmune al tiempo, congelarlo «en la eternidad» –como ha señalado Alicia bajo cero[9]; son expresiones que buscan presentar ciertos recortes parciales de la tradición como si fueran su totalidad, y en el mismo movimiento excluir las restantes lecturas posibles. Frente a ese eternalismo, recuperar el sentido de lo histórico sería el paso previo para una actitud crítica; por ejemplo, recordar que las polémicas sobre la tradición han sido una constante a lo largo de los siglos.

Ya Horacio se quejaba de que el público sólo quería leer a los poetas «antiguos»; pero a él mismo le preocupaba –según cuenta Curtius– cómo definirlos: «¿acaso los que llevan cien años de muertos?»[10]. Así, las querellas entre antiguos y modernos han sido un fenómeno constante de la historia y de la sociología literarias: en Grecia, en Alejandría, en Roma. Incluso en un momento proverbialmente restaurador, como el Renacimiento, la identidad de la época parece buscarse con dos referencias: la recuperación de los antiguos, sí, pero también la ruptura radical con los inmediatamente anteriores (a los que luego se empezó a llamar medievales); al margen de lo dudoso de estos criterios esquemáticos, parece que nunca basta una postura de acercamiento al pasado, sino que se hace precisa una negación simultánea de algo, lo cual también podría verse en quienes se consideran a sí mismos los tradicionalistas actuales, cuando condenan la poesía de varias décadas. Solo la sensación de discontinuidad permite que surja un espacio de escritura y, a la vez, construye el movimiento de la historia, elimina toda ficción de estatismo de las categorías o los valores literarios.

Esta idea, aun con multitud de precedentes, alcanza estatuto teórico –como se sabe– en la Ilustración, cuando lo moderno se formula como un tipo de experiencia temporal concentrada en la separación continua del pasado[11]; ésa es la lógica de la palabra moderno, desde que comenzó a usarse en los albores de la Edad Media, «frontera de la actualidad»: el continuo desplazamiento en que uno se constituye por referencia al tiempo superado, como dueño de un presente cuyos límites va marcando el fluir incesante de la vida. Como decía Baudelaire, «ha habido una modernidad para cada pintor antiguo»[12].

Surgido en la conciencia de lo discontinuo, el hecho literario no está dado de una vez para siempre, sino que su especificidad es histórica y mudable, contextual. No hay literatura «en sí», sólo surge en la relación con aquello que la rodea, con su tradición y la sociedad en que aparece; este contexto doble, diacrónico y sincrónico, le concede su valor, e igual ocurre con sus sucesivos contextos de lectura a lo largo de los años. El descrédito durante siglos de Botticelli o de Góngora es un ejemplo bien conocido; Góngora durante ese largo paréntesis no formó parte de lo de siempre, y sólo un cambio en las formas de atención[13] hizo que reviviera su lectura, volvió a convertirle en tradición viva.

Este mismo criterio puede aplicarse al análisis de fenómenos actuales. «Cuando un artista de hoy –explica Peter Bürger– firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiéndose a él (...). Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica»[14]. El sentido del gesto se cifraba en su capacidad conflictiva; homologado dentro de una cadena, se vacía. Pero este vaciamiento no tiene valor retroactivo: si las vanguardias degeneran, también ellas, en academias, esto no puede desmentir la fuerza crítica que tuvieron en su contexto[15]. Como mostraron entre otros Tinianov o Sklovski, la evolución de todo movimiento artístico le conduce a automatizarse hasta hacer preciso su abandono: ese proceso de desgaste no es condición intrínseca de las vanguardias, por su naturaleza, sino condición de la historia de las formas artísticas, por ser históricas y no eternas ni estáticas.

Por otra parte, la creencia –consciente o inconsciente– en la eternidad de la literatura tiene claros rendimientos sociológicos e ideológicos. En un mundo sometido a la ley continua del riesgo y a su asimilación en costumbre, pensar que las cosas siguen igual o que siempre han sido así, es un elemento clave para evitar angustias y disfunciones[16]; y, si esto lo constatan los sociólogos, bien podría aplicarse al restringido mundo de la poesía, cuyas dificultades de comunicación y circulación parecen fomentar el recurso a patrones formales previos, como modo de protegerse de un riesgo sentido como excesivo y completamente incontrolable.

Esta lógica acrítica de lo igual es una lógica del tardocapitalismo, que necesita para engrasar sus órganos de funcionamiento la desaparición de los hechos diferenciales y del ámbito de lo privado o lo individual, en que aquéllos podrían subsistir sin homologarse; como señaló Benjamin, al hablar de la reproductibilidad técnica del arte: «quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible»[17]. Uniformar, paralizar, hacer que la percepción sólo distinga lo igual, acogerse a lo de siempre.

4

Quizá sólo la renuncia a considerar las contradicciones y conflictos de la historia literaria, explica que los tradicionalistas hayan llegado a calificar de «adanismo» la postura de quienes no piensan como ellos[18]. Como señaló desde muy pronto Ortega, la idea de ruptura no tiene sentido sin referirse a algo anterior, igual que la de novedad implica la conciencia de lo viejo[19]; del estudio de los hechos y los textos se deduce, efectivamente, que el fenómeno de las vanguardias implica por fuerza una concepción de la historia del arte y una toma de partido, un alineamiento determinado respecto a ella. Sánchez Robayna, en numerosos trabajos suyos, ha denunciado el frecuente olvido de realidades tan elementales, por ejemplo cuando afirma: «que las poéticas de las viejas vanguardias poseen significaciones múltiples lo prueba, entre otras cosas, el hecho de que la mayor parte de los vanguardistas tuviese un conocimiento del pasado literario con frecuencia más profundo que el de quienes aspiraban a defender a ultranza los valores de la tradición. Pues si algo distingue a los lenguajes de la vanguardia es, precisamente, su extrema conciencia de la historia»[20]; y, después de estas palabras, considera un caso del ámbito peninsular tan revelador como el de J. V. Foix.

Es significativo que también en la transición de las poéticas neoclásicas a las románticas éstas se cimentasen en una sensibilidad del mismo orden. Mientras las obras clásicas se consideraban en

relación con la naturaleza, las concepciones que arrancan de Schlegel reclaman para el arte moderno un completo carácter de artificio, desde su origen y formación; así, el gesto romántico de rechazar los modelos como norma que debe imitarse, no supone un desenganche de la tradición, sino su afianzamiento más radical desde otra perspectiva: la de la autonomía del arte como mundo en cuyo seno se mueve la obra. Esto permite entender el fundamento histórico de la interpretación que, compartiendo de nuevo esta sensibilidad, hace Bürger sobre las vanguardias; según él, suponen «la crítica que concierne a la institución arte en su totalidad: la autocrítica del arte»[21], de modo similar a la tarea autocrítica que la crisis de fundamentos provoca, por los mismos años, en las ciencias naturales o en la filosofía. Es un situarse contra, pero desde dentro, en el mundo que es el arte. Así, las vanguardias pueden a su vez constituirse en tradición y convierten ese presupuesto autocrítico, a partir de entonces, en condición para cualquier lectura creativa del pasado: su gesto se reproduce en los nuevos contextos como una forma obligada y dialéctica de conocimiento y distancia, de base y vacío.

Decía Horacio que «la poesía es como la pintura; habrá una que te cautive más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz»[22], y de esta dinámica de acercamientos y separaciones está hecha la diversidad de la literatura. La tradición nunca autoriza ni constituye una obra, no otorga certificados, no salva ni saca a flote; en su ámbito se abre la libertad radical de la lectura y la escritura.

La obra de la tradición sólo responde a aquello que cada lector le pregunta y por eso los clásicos más solicitados por las interpretaciones siguen resultando inagotables[23]. Baste pensar en la querella sobre la lectura de la Biblia que estuvo en la raíz de la Reforma: la obra canónica puede hacerse otra, extrañarse a sí misma, si se abre la libertad del lector; la posición de Trento, defendiendo la tradición doctrinal contra el libre acceso al texto, revela los mecanismos fundamentales del dogma tradicionalista: no es suficiente con fijar un canon, es preciso controlar su lectura, acotarlo en un espacio estricto.

El pasado sólo revive fugazmente en el punto intransferible de la recepción personal, en el punto en que su voz se cruza con el movimiento de otras voces. Como vio plásticamente Benjamin: «articular históricamente lo pasado no significa conocerlo "tal y como verdaderamente ha sido". Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro»[24]. Igual ocurre con los textos de la tradición.

5

Así las cosas, parece que sólo quien asume el punto de vista que dio origen a las vanguardias puede defender una tradición viva. Quizá hay pocos ejemplos tan rotundos de ello como el de los formalistas rusos, un grupo de escritores y pensadores bien lejanos de lo que parece sugerir la frecuente caricatura de su nombre. De este modo, su principal teórico, Viktor Sklovski, aparte de algunos análisis de obras contemporáneas, fundamentó su trabajo en Cervantes y Shakespeare, Sterne y Tolstoi. Su noción básica, la de extrañamiento, surge en un análisis de este último y tiene en cuenta los ciclos de automatización y desautomatización que componen la historia del lenguaje literario, como también vio Cernuda[25]; no se trata, pues, de optar por un estilo vanguardista concreto, sino de encontrar el modo de que vuelva a oírse lo que la costumbre o el tópico han codificado en exceso: «para los contemporáneos de Pushkin, la lengua poética era el estilo cuidado de Deryavin, mientras que el estilo de Pushkin con su carácter trivial era difícil y sorprendente»[26].

Prueba la consideración histórica que «la obra literaria no es percibida como un hecho aislado y su forma es apreciada en relación con otras obras y no por sí misma»[27]. En ese contexto saturado, aquella palabra capaz de crear una limpieza en torno suyo, capaz de hacerse notar, es la palabra poética –«Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte»[28]. Esto y no otra cosa es el extrañamiento, un fenómeno de desnudez perceptiva que, sobre el fondo de la tradición, permite seguir leyendo –y viviendo–

desde el principio. Y precisamente, como señala Bürger, al radicalizar los sistemas de extrañamiento, las vanguardias «permiten reconocer la validez general de la categoría»[29] que ha sido construida sobre un corpus de textos clásicos.

Siguiendo el mismo criterio, Sklovski incorporó, para explicar las relaciones entre la tradición y lo nuevo, un concepto tomado de su entorno, el montaje, de Eisenstein: «La cultura humana es "fruto de un montaje". El pasado no desaparece, entra, reinterpretado, en el presente. Pero [lo] creado por el pasado se basa [ahora] en descubrimientos nuevos y sirve a nuevas personas. (...) Lo nuevo es la reinterpretación de lo viejo, su aplicación dialéctica. Por este motivo jamás se destruye la historia. Nosotros no renegamos de la historia, la "montamos" de manera nueva»[30]. Y con esto se vuelve a una idea anterior, pues no puede olvidarse cuál es el núcleo del montaje eisensteniano: «El choque. El conflicto entre dos series de trozos. Un conflicto. Un choque»[31].

6

Después de este primer recorrido en términos generales, puede ser útil acercarse un poco más a algunos de los problemas que plantea una lectura crítica y viva de la tradición. Pocos momentos han sido tan característicos de ese debate como el ya citado de la lenta transición entre el periodo ilustrado y el Romanticismo en Alemania; una síntesis brillante y muy clarificadora es la de Peter Szondi, «Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe»[32]. Aquellas poéticas –la de Winckelmann, la de Herder– estaban marcadas por una contradicción abrupta: les impresionaba la especificidad del arte griego, cuyas raíces trataban con afán de discernir, pero lo proponían como modelo, lo que equivalía a considerarlo repetible; consideraban principio clave para la lectura del drama griego su diversidad, pero convertían en norma el denominador común de todas esas decisivas individualidades. Aunque su fe neoclásica les encadenaba a una actitud inerte de imitación, su entusiasmo por las obras y su capacidad para leerlas abría otra forma de abordar las cosas.

No es posible aquí seguir el relato que Szondi hace del rumbo de esta contradicción, en la progresiva conciencia de ella –Moritz, Schiller, Schlegel– hasta que el peso de la balanza cae sobre el segundo platillo. El estudio de Szondi concreta ese punto final en la «Carta a Böhlendorff» (4-XII-1801), de Hölderlin. Su tema de fondo es la citada aporía del clasicismo y su conclusión, la siguiente: «He trabajado mucho tiempo en ello y ahora sé que, probablemente, salvo lo que debe ser lo supremo entre los griegos y nosotros, a saber la relación viva y la habilidad, no debemos tener nada igual que ellos»[33].

Se trataría entonces, para Hölderlin, de no imitar la obra sino las condiciones y carácter del proceso creativo: cada obra debe surgir del mismo impulso originario de que surgieron los clásicos, porque de otro modo habría que suponer en el arranque de la literatura un primer motor inmóvil, el único con derecho de moverse a sí mismo. «El uso libre de lo propio es lo más difícil», sentencia Hölderlin, quien –frente a la teología de los modelos– defiende la fuerza vital o –como dijo Schlegel– la autonomía que un carácter formado ha de tener; la poética se vuelve aquí, al mismo tiempo, posición existencial, de un modo que recuerda la defensa del racionalismo que hacía Kant: Sapere aude. La ruptura romántica del ideal neoclásico de imitación se llena de los valores ilustrados de la razón y la libertad.

7

La polémica de la época de Goethe clarifica ciertamente los mecanismos de este problema. Pero sería un error limitarla a ese concreto punto histórico: junto a las circunstancias de cada época, hay actitudes ante el mundo y el arte que, en sucesivas metamorfosis, reaparecen una y otra vez a lo largo del tiempo. Así ocurre cuando Lukács, ya avanzado el siglo XX, pasa de nuevo por alto la historicidad de la literatura y canoniza la validez normativa del arte pasado y, en concreto, la de Balzac para la literatura moderna, abriendo la puerta a los dogmas del realismo socialista promovido por Stalin.

Si esto muestra la pervivencia del sistema de la imitación hasta periodos recientes, es muy significativo constatar la antigüedad de la postura contraria, por mucho que suela atribuirse al individualismo romántico. En el Renacimiento, sin ir más lejos, es muy fuerte esta línea y pocos románticos fueron capaces de sintetizarla con la claridad que lo hizo Giordano Bruno en 1585. Cicada, uno de los personajes que dialogan en Los heroicos furores, dice: «Homero no fue poeta que dependiera de reglas, sino que, por el contrario, él es el origen de esas reglas que sirven a quienes son más aptos para imitar que para inventar; reglas que han sido recopiladas por quien no era poeta de ninguna clase de poesía [se refiere a Aristóteles], sino que supo simplemente recopilar las reglas (...) en provecho de cualquiera que quisiera convertirse, no en un poeta diferente, sino en uno como lo fue Homero, no en poeta de musa propia, sino en simiesco imitador de la musa ajena»[34]. Y después su compañero Tansillo apostilla: «Concluyes bien, pues la poesía no nace de las reglas (...), sino que las reglas derivan de la poesía y, por ello, tantos son los géneros y especies de varias reglas cuantos son los géneros y especies de verdaderos poetas».

Bruno arremete de modo simultáneo contra algunas prácticas que intuye asimilables: la escritura acogida a modelos, la crítica entendida como prescripción de reglas y aval de su cumplimiento, la teoría literaria como generalización capaz de dar cuenta de obras dispares. Para él, cada verdadero poeta genera su teoría y no cabe en otras vecinas. Sólo la materia viva de la tradición, captada en la experiencia personal de escritura, tiene fuerza generadora; nunca su reducción a esquema, su tamizado en núcleos de código. Así, ni el poder de la tradición ni el gesto vanguardista pueden llegar a confundirse con lo inerte académico, sino sólo la acrítica actitud tradicionalista.

Sin embargo, incluso hablar de actitudes puede hacerse engañoso, pues lleva a postergar una realidad indudable: que la misma estructura, la riqueza de las obras clásicas, si su recepción es abierta y libre, provoca el cambio. Tratando de adentrarse en el análisis hegeliano del arte griego, encuentra Szondi esta fórmula precisa: «Lo antiguo mismo produce lo nuevo al imponer su tensión interna de opuestos –en el caso de lo bello, la existente entre lo general y lo específico, entre el espíritu y el mundo sensible– una modificación,

destruir la situación anterior desde el interior y crear una nueva»[35]. Y decía Hegel: Los dioses clásicos llevan en sí mismos el germen de la destrucción.

8

El problema de los modelos no se agota por completo aquí, sino que ha tenido siempre otro aspecto, algo como un exterior, la relación entre arte y naturaleza. Esto valdría como tema por sí solo, con las innumerables cuestiones que pone en juego; pero al menos hay que apuntar su papel como punto de fuga.

La citada distinción de Schlegel, según la cual el arte clásico estaba referido a la naturaleza, mientras el moderno se constituía como artificio, suponía un salto sin posible retroceso en la autoconciencia del arte y la exploración de su autonomía. Pero también es cierto que, desde mucho antes, la naturaleza había sido vista por algunos como un exterior capaz de hacer quebrar la atonía automatizada de los modelos, y que esa perspectiva se acercaba extrañamente a otros aspectos de la concepción romántica.

Así puede ser leída una famosa proclama de Leonardo da Vinci, que ha solido tomarse sólo como manifiesto naturalista, pero que apunta otras lecturas productivas: «El pintor creará cuadros de escaso mérito si toma por modelos cuadros de otros pintores; por el contrario, el resultado será fructífero si se inspira en objetos naturales. Esto se vio claro entre los romanos, cuyo arte se empobreció de generación en generación por copiarse constantemente unos a otros. Después de ellos apareció Giotto, el de Florencia, que no se contentó con imitar las obras de Cimabue, su maestro, por hacer nacido entre montañas solitarias habitadas por cabras. Empezó por dibujar sobre las rocas los movimientos de las cabras que guardaba, y de tal forma lo hizo, que después de mucho esfuerzo sobresalía no solamente por encima de los maestros de su tiempo, sino sobre los de épocas pasadas»[36].

Y Leonardo explica luego cómo, después de Giotto, volvió a

repetirse el mismo proceso hasta que de nuevo Massaccio lo interrumpió, demostrando «con sus perfectas obras cómo se esfuerzan en vano aquellos que no toman por modelo la naturaleza, maestra de maestros». Se trata de ideas enfrentadas a muchos de los tópicos que circulan sobre la estética renacentista y que, en el cuenco de la imitación, quieren presentar a los artistas –a los poetas, entre ellos– como virtuosos artesanos para el collage de las fuentes tradicionales. Leonardo no condena la tradición –ahí está el magisterio no negado de Cimabue sobre Giotto– ni el trabajo de tipo técnico –«después de mucho esfuerzo»–, pero considera que el momento creativo, aquél que constituye al pintor como alguien que vale por sí mismo, se da fuera de la tradición: en una naturaleza que funciona como el exterior de lo ya pintado.

9

Esta posición de Leonardo se ve, sin duda, condicionada por su contexto y por la creencia en un arte abocado a la mímesis más estricta. Pero su valor puede restituirse si se le hace eco desde los presupuestos más contrarios; éste será el móvil de otra larga cita, tomada de los escritos de Eisenstein. En 1917 era soldado de la escuela de cadetes de ingeniería y el ojo del ingeniero y el del futuro cineasta se encuentran en este relato:

«El hormiguero de jóvenes reclutas, que avanzan a lo largo de senderos cuidadosamente estudiados, que construyen con movimientos estudiados y acciones bien coordinadas un puente. El puente crece sin descanso, ávidamente dirigido a unirse con la otra orilla.

En un cierto momento yo también me muevo en medio del hormiguero. Llevo a la espalda cojines de cuero, cuadrados, de los que salen, a los lados, las tablas para el puente. Y dentro del mecanismo de las figuras centelleantes, de los pontones que se acercan, de las vigas que pasan de barcaza a barcaza, de los parapetos que se revisten de cables, es fácil y divertido correr, como en un movimiento continuo, desde la orilla hasta el extremo del

puente cada vez más lejano, por un camino cada vez más largo.

El tiempo rigurosamente calculado para la construcción, dividido en los segundos de cada una de las operaciones, lentas y rápidas, entrelazadas e intersectadas. Y queda como impresa de una vez para todas la etapa de la red rítmica del tiempo, surcada por las líneas de los recorridos para la realización de cada una de las operaciones, que se componen en el trabajo común (...).

No, no han sido los modelos de las representaciones clásicas, ni las transcripciones de los espectáculos excepcionales, ni las complicadas partituras de orquesta o las complejas evoluciones del cuerpo de baile lo que me hizo sentir por primera vez toda la embriaguez suscitada por los cuerpos que se mueven con rapidez diversa a lo largo del gráfico del espacio desmembrado, lo que me hizo percibir el juego de las órbitas intersectantes, la forma dinámica en constante transformación de las combinaciones de estos recorridos, atentos a formar provisionales complejos enredados, para dispersarse después nuevamente en filas ya no unibles.

El puente de barcas, que, desde la orilla arenosa del Izora, penetraba en la ilimitada grandeza del Neva, me reveló por vez primera la belleza de esta pasión, que ya no debía abandonarme nunca»[37].

En vez de la mímesis naturalista de Leonardo, se evoca aquí la mirada que llevó a Mondrian a entender la abstracción geométrica como el verdadero realismo[38]. No es que tenga que tomarse ese esquematismo del movimiento y la energía como receta, por mucho que en las películas de Eisenstein exprese hasta tal punto la vida; pero sí muestra que lo dicho a propósito de Leonardo potencia incluso su validez cuando ha muerto la estética de la representación, cuando la autonomía del arte no ofrece duda. Los más intensos momentos creativos, los que marcan una voz, no se inscriben en la combinatoria de la tradición, sino que miran hacia fuera: a ese exterior irreductible que aún puede llamarse naturaleza.

Podría decirse que lecturas críticas de la tradición son aquellas que establecen un exterior a ella como polo dialéctico de conflicto y referencia; aquellas que, en algún punto de su trayecto, abren un umbral vacío hacia otro lugar. El movimiento de separación es indisoluble del gesto contructivo: ésta es exactamente la ley del extrañamiento; «para hacer de un objeto un hecho artístico –decía Sklovski–, es necesario extraer el objeto de su envoltura de asociaciones habituales, remover el objeto como se remueve un leño en el fuego»[39]. Se remueve el leño mortecino y empieza a encenderse en brillo por todos sus puntos, a ser penetrado por la luz que revela cada vez estratos más profundos de su cuerpo; separar, pues, para construir: «para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra». No hay paradoja, sino la mecánica misma del pensamiento, la entraña de las materias sentimentales y emotivas.

La radicalidad en la conciencia de este fenómeno constituye en buena medida a las vanguardias, su tacto del arte se compone de ella. Mucho de lo que se ha ido diciendo podría inscribirse ahí del mismo modo: lo irrenunciable de la mirada conflictiva, la demanda de autonomía personal, la ruptura de los modelos... Y quizá fuera el momento de reclamar para las vanguardias lo que Hölderlin reclamaba para los clásicos: situarlas en su sitio, comprender la distancia entre aquel momento y éste, y recoger toda la herencia viva de su fuerza: no encenagarse en el banal, obvio diagnóstico de que su tiempo pasó, sino entender las constantes de su actitud y su modo de análisis... y preguntarse acerca de ellos hoy. Si la vanguardia es agriamente rechazada por muchos como parte decisiva de la tradición, es quizá porque sin ella la lectura actual de la tradición se acercaría al grado fósil de lo establecido.

La vanguardia: las vanguardias. La reducción al tópico unitario es una de las formas de la momia: si, por ejemplo, Subirats basa su estudio en la abstracción geométrica y el constructivismo y Bürger lo hace sobre dadaísmo y surrealismo es forzoso, al margen de sus aciertos y errores, que lleguen a conclusiones contrarias diciendo hablar de lo mismo: esa vanguardia única que jamás existió, sino como periodo para profesores. No en vano la defensa de la

diversidad arranca de aquellos años cuando, entre los inevitables esquematismos de la polémica, por ejemplo Magritte montaba en sus cuadros las pinceladas de los viejos maestros; con las vanguardias, se transformó «la sucesión histórica de procedimientos y estilos en una simultaneidad de lo radicalmente diverso»[40]. Y lo discontinuo coincidió con la apertura; ideas como la de indeterminación en Iser[41] o la obra abierta, de Eco[42], aparecen como núcleos evidentes de esta forma de análisis.

Separación, diversidad y apertura son metamorfosis y rostros del riesgo, como ya se sugirió. Frente a la seguridad enquistada en la costumbre del sentido común y su rechazo de toda pregunta, la escritura crítica se atreve: se niega a convertir la poesía en un reducto del pensamiento conservador. Una de las cosas que movilizó a los modernos del XVII en la legendaria Querelle des anciens et des modernes fue el deseo de obtener para el concepto de arte la misma libertad de que disfrutaba el de la ciencia: el primero partía de la perfección de las obras clásicas, mientras la segunda lo hacía de la perfectibilidad de las teorías precedentes; a los científicos se les abrían todas las posibilidades, en tanto que a los artistas les quedaba una especie de moderado masoquismo contemplativo de lo ya hecho y no a su alcance.

11

Si algunos escritores, en la literatura española, han padecido – por mor de los manuales– el estigma de haber formado su obra por imitación de modelos, son algunos poetas del XVI, entre ellos Garcilaso; unas mínimas observaciones podrían hacerse sobre la clara discontinuidad que introduce y sobre su actitud de crítica de la tradición.

Son conocidas las reacciones de sus contemporáneos, cuando –percibiéndolo sin duda como distinto– lo acusaban de camuflar la prosa en aparentes versos o encontraban, respecto a poemas que luego han sido paradigma de claridad, que había que «entrar por ellos con antorchas»[43]. No basta para explicar esta postura hostil el

expediente simplista de la ignorancia en su entorno acerca de lo que pretendía hacer Garcilaso, hecho ya previamente por Petrarca y nada original, etc... El humanismo castellano había alcanzado en el XV un desarrollo considerable, algunos de los principales poetas utilizaban el modelo de Dante para sus composiciones alegóricas (Mena, Santillana) o incluso componían endecasílabos al itálico modo (Santillana, Micer Imperial) sin conseguir que sonaran rítmicamente. No parece que Garcilaso fuera el hombre más culto de su época ni el mejor conocedor de los modelos italianos, y es una frivolidad querer explicar una obra como la suya desde el paseo granadino de Navagiero y Boscán.

Garcilaso establece una dialéctica entre su tradición, la enquistada en los cancioneros cortesanos del XV, y un exterior: la poesía italiana del petrarquismo. Ésta niega a aquélla y también, en la voz personal de Garcilaso y sólo en ella entonces, se engrana. Separarse y construir, abrir un vacío en el que se crea. Como la influencia asiática haciendo cuña en el sustrato griego arcaico, dio el clasicismo[44], así lo italiano, rompiendo las fijaciones de la tradición castellana, arraigó en la voz de Garcilaso. Y el endecasílabo suena ahora, porque un ritmo nunca es una plantilla inerte, una medida de sílabas, un esquema de acentos, sino el hallazgo y la fábrica de una respiración personal.

Sin duda, no sólo este conflicto explica a Garcilaso, pues también a él puede aplicársele lo que proponía Leonardo sobre los vínculos con la naturaleza; naturaleza y análisis de los movimientos del alma brillan en él como ese leño removido en el fuego, con la limpieza de una realidad perceptible. De su insólita libertad y de la audacia de sus actitudes es muestra la apenas citada Epístola a Boscán, escrita durante un viaje a Italia: reflexiones sobre el paso del tiempo y el sentido de la amistad desembocan en imágenes del camino que anticiparían luces de la picaresca o de las ventas cervantinas; y todo ello fluye en su irrepetible endecasílabo, que aquí –obsérvese– se ha desprovisto de toda rima, en un precoz y vivo verso blanco.

Frente a la obra de Garcilaso, habrá que quedarse con su fuerza de vida. Y tal vez despreocuparse, con él, de la plantilla concreta de sus endecasílabos, pues la respiración personal de cada poeta estará en otro sitio no prefijado: en un fragmento de prosa, en un agitado

verso breve, en la altura del versículo enfático, en el difícil y exigente verso libre, en muchos otros que serán hoy el mismo endecasílabo aquél que por fin armonizó.

12

La literatura, pues, se constituye siempre como conflicto dialéctico entre tradición y separación, de modo que no es posible encontrarla en una práctica marcada de forma absoluta por la continuidad. En el medio aparentemente continuo de la literatura, es necesario cada vez un punto de discontinuidad para que surja un escritor, esto es, un lenguaje-mundo identificable.

La exigencia de la discontinuidad no es sinónima forzosamente de las rupturas más drásticas y notorias, aunque también las incluye en su campo. Hay muchas formas de discontinuidad, muchos tonos, muchas direcciones en que puede producirse, y también es muy variado su poder de hacerse perceptible de modo inmediato y el grado de conciencia o de intuición con que se promueve; Fernández Buey ha hablado de los insumisos discretos y esa conducta igualmente puede ser la del escritor que se distancia. No cabe una teoría general ni es útil un catálogo de casos; antes bien, se diría que la lectura de un poeta consiste, en buena medida, en detectar ese punto en que su texto se hace discontinuo con la cadena de la tradición. Pero sí puede afirmarse que lo que es sólo se distingue sobre un fondo de no ser; lo que se dice, sobre un fondo de negación.

Así, entendió Tinianov, al plantearse la teoría de la historia, que «la existencia de un hecho como hecho literario depende de su calidad diferencial (es decir, de su correlación, sea con la serie literaria, sea con una serie extraliteraria)»[45]. Pues no hay literatura «en sí», sino hechos concretos de lo literario, completamente móviles, separados de los que no lo son por límites permeables y nómadas. De este modo, se explica que textos que no fueron escritos con voluntad estética hoy sean leídos como literatura[46], o, a la inversa, que textos fabricados con un arsenal retórico tomado de fuentes literarias

dejen de funcionar como literatura al consistir en una simple mímesis codificada, sin ninguna clase de discontinuidad.

La ciencia más reciente ha comenzado a asumirse también como discontinua y paradójica y a exigirse como método (como no-método) la separación y el conflicto: «Las investigaciones que se hacen bajo la égida de un paradigma –resume Lyotard– tienden a estabilizarse: son como la explotación de una idea tecnológica, económica, artística. Lo que no es nada»[47]. Y René Thom, el matemático, apostillaría que un comportamiento que elude el método estático y reglado, puede dotarse también de reglas, pero aceptando que la determinación de éstas será siempre local, desde la renuncia de las grandes dimensiones genéricas. Así ocurre con la teoría literaria, que debe seguir el movimiento de los textos, en vez de empeñarse en precederlo.

13

La forma establecida de entender la historia lleva a narrarla «como una línea de relato que impone una representación ordenada sobre el embrollo de los acontecimientos históricos»[48]. La ley por la que organiza ese orden es la de una flecha que apunta hacia adelante con el progreso como contenido. Ya María de Francia, en plena Edad Media, creía que la oscuridad de los antiguos era un modo de pedir sucesivas glosas de sus promociones de lectores, pues «cuanto más tiempo transcurriese, más sutil tendrían el espíritu los hombres, y mejor podrían aprovechar las enseñanzas contenidas en sus escritos»[49]; y ya se citó cómo Leonardo analizaba el mérito de Giotto o Massaccio en clave de progreso y superación de la torpeza de sus antecesores. En la más clásica Querelle, la del XVII francés, los «modernos», Perrault y Fontenelle –a quienes Diderot consideraba precursores de la Ilustración–, hacen explícita para la literatura la idea de progreso que habían elaborado la ciencia y la filosofía desde Copérnico y Descartes. El que el presente se confirme como «pasado auténtico de una actualidad futura»[50] se manifiesta como forma ansiosa de la flecha del tiempo.

Esta idea de progreso constituye la armazón de la historia-línea, su coartada para la simpleza de los periodos y los denominadores comunes, para la propaganda de una falseada tradición única. Sin embargo, el arte se proyecta hacia el futuro de un modo muy distinto del progreso.

Hay en La deshumanización del arte una precisa metáfora por la que Ortega considera observatorios meteorológicos al arte y la ciencia pura: «precisamente por ser las actividades más libres, menos estrechamente sometidas a las condiciones sociales de cada época, son los primeros hechos donde puede vislumbrarse cualquier cambio de la sensibilidad colectiva»[51]. Como si el punto de discontinuidad en la cadena de la tradición tendiera lazos a otros puntos similares en lo social, no porque los produzca, sino porque es capaz de anticipar como huella lo que aún es potencia. La cualidad liberadora del arte reside en buena parte en esto y no en una efectiva práctica social: «provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena»[52], dice Benjamin, darle voz al presente del deseo.

La palabra progreso incorpora, por contra, una voluntad inaceptable de tomar los fenómenos como unitarios, sin asumir la ambigüedad dialéctica que socava la certeza de cualquier conocimiento; todo lo que hace avanzar el conocimiento multiplica la incertidumbre, cosa que la ciencia contemporánea sabe desde hace mucho. Ambigüedad, escisión, conflicto, pueden formularse en términos éticos, como hizo Benjamin con aquella famosa tesis según la que todo documento de cultura es, inseparablemente, documento de barbarie[53]. O formularse, como hizo Paul de Man, en términos que funden lo existencial y lo poético: «el hombre, como la literatura, puede definirse como una entidad capaz de poner en entredicho su propio modo de ser»[54].

Insostenible la historia-línea, la lectura crítica de la tradición se dibuja con otro esquema, el de la historia-malla. Feyerabend ha demostrado que la ciencia sólo míticamente podría considerarse como «un acercamiento gradual a la verdad»[55], y que también en este terreno hay que descartar las ideales leyes del progreso. «Por el contrario –concluye, después de un largo análisis concreto–, el conocimiento es un océano, siempre en aumento, de alternativas

incompatibles entre sí (y tal vez inconmensurables)», incluso los cuentos de hadas o las leyendas forman parte de ese conjunto. El trabajo de Lyotard ha señalado algunos rasgos que caracterizan ese océano: uno, la falta de jerarquía de los conocimientos, su red es plana; otro, que su funcionamiento ya no es binario, a través de un sistema de oposiciones simple (conservación/ataque); otro aún, que los límites entre los distintos campos están siempre moviéndose[56]; así se perfila «una situación dislocada, inestable, movediza, pero apta para desplazamientos y potenciadora de un pensamiento plural, multiplicador de las perspectivas y capaz de diferencias sin excluir o negar»[57].

14

«La invención –escribe Lyotard– siempre se hace en el disentimiento»[58], y esa afirmación fuerte enlaza los temas que se han venido tocando con el hoy casi innombrable problema de la originalidad. Tradición y originalidad, decía el clásico título de Pedro Salinas, como si ése pudiera ser el verdadero nombre de la pareja dialéctica que aquí se ha manejado. La separación exigida a la actitud crítica y a la escritura quizá sea un nombre de la originalidad: punto de quiebra en la cadena continua, experiencia única cada vez de recorte en el pasado, tensión con un exterior. Los puntos móviles y sin jerarquía de la malla son todos diferentes, de rumbo libre, singulares.

La originalidad fue poco a poco formulándose como capacidad de extraer las normas de uno mismo, de acuerdo con la autonomía individual del racionalismo kantiano. Ahora parece necesario, partiendo de ahí, repensarla en este contexto.

Algunas vanguardias atacaron frontalmente la idea de genio como soporte de la originalidad. Tzara propuso hacer un poema sacando al azar de una bolsa recortes de periódico; Breton buscó con la escritura automática un azar objetivo: no había artistas geniales, sino un talento que estaba fuera y podía hacerse presente en alguna encrucijada. Para rematarlo, la filosofía postnietzscheana y también

algunas lecturas de Wittgenstein ponen punto final al mito del sujeto.

Desde aquí, podría repensarse una originalidad cuyos elementos se han ido diseminando por estas páginas: las circunstancias y condiciones en el cruce de los lenguajes, la tensión entre un sujeto vacío y un exterior: el conjunto de posiciones subjetivas posibles, cada una de las cuales puede fijarse inconfundiblemente como lenguaje, aunque no represente ninguna identidad.

15

Pasolini concluye así un poema fechado el 10 de junio de 1962:

«Yo soy una fuerza del Pasado.

Sólo en la tradición está mi amor.

Vengo desde las ruinas, desde las iglesias,

los retablos de altar, desde los pueblos

abandonados sobre los Apeninos o los Prealpes,

donde vivieron mis hermanos.

Doy vueltas por la Tuscolana como un loco,

por la Appia, como un perro sin amo.

O miro los crepúsculos, las mañanas

sobre Roma, sobre la Ciociaria, sobre el mundo,

como los primeros actos de la Poshistoria,

a los que asisto, por un privilegio del registro civil,

desde el borde de alguna edad

sepultada. Monstruoso es nacer

de una mujer muerta.

Y yo, feto adulto, doy vueltas y revueltas,

más moderno que todos los modernos,

buscando hermanos que ya no existen»[59].

NOTAS

[1] Eligio Rabanera, El sindicato del crimen. La Guna, Granada, 1994.

[2] Antonio Garrido Moraga, El hilo de la fábula. Una antología de poesía española actual. Ubago, Granada, 1995.

[3] Carlos Clementson, «El hilo de la fábula». En Córdoba, «Cuadernos del Sur», Córdoba, 13 de julio de 1995.

[4] Pere Gimferrer, L'espai desert, en Poesía 1970-1977. Edición bilingüe con traducción del autor. Visor, Madrid, 1978.

[5] Juan Antonio Masoliver, La casa de la maleza. Sirmio, Barcelona, 1992.

[6] Tomás Salvador González, La entrada en la cabeza. Endymion, Madrid, 1986.

[7] Peter Szondi, Poética y filosofía de la historia I. Traducción de Francisco L. Lisi. Visor, Madrid, 1992.

[8] Inmanuel Kant, «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?». En: VV. AA., ¿Qué es Ilustración? Traducción de Agapito Maestre y José Romagosa. Tecnos, Madrid, 1989.

[9] Colectivo Alicia Bajo Cero, Poesía y poder. Ediciones Bajo Cero, Valencia, 1997.

[10] Cfr. Ernst Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1981.

[11] Cfr. Hans Robert Jauss, «Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad». En La literatura como provocación. Traducción de Juan Godo Costa. Península, Barcelona, 1976.

[12] Citado por H. R. Jauss, loc. cit., pág. 68.

[13] Cfr. Frank Kermode, Formas de atención. Traducción de Claudio Ferrari. Gedisa, Barcelona, 1988.

[14] Peter Bürger, Teoría de la vanguardia. Traducción de Jorge García. Península, Barcelona, 1987.

[15] Cfr. Eduardo Subirats, El final de las vanguardias. Anthropos, Barcelona, 1989.

[16] Anthony Giddens, Consecuencias de la modernidad. Traducción de Ana Lizón Ramón. Alianza, Madrid, 1993.

[17] Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En Discursos interrumpidos, I. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1990.

[18] Cfr. Luis García Montero, «Felipe Benítez Reyes, la poesía después de la poesía». En: Felipe Benítez Reyes, Poesía (1979-1987). Hiperión, Madrid, 1992.

[19] Cfr. José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte. Revista de Occidente/Alianza, Madrid, 1981, y Frank Kermode, El sentido de un final. Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz. Gedisa, Barcelona, 1983.

[20] Andrés Sánchez Robayna, «La tradición». Diario 16, «Culturas», Madrid, 30 enero 1993.

[21] Peter Bürger, op. cit.

[22] Horacio, Poética. Edición de Aníbal González Pérez. Editora Nacional, Madrid, 1982.

[23] Cfr. Emilio Lledó, El surco del tiempo. Crítica, Barcelona, 1992, y Hans Robert Jauss, «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», loc. cit.

[24] Walter Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», loc. cit.

[25] Cfr. Luis Cernuda, «Estudios sobre poesía española contemporánea». En Prosa completa. Barral, Barcelona, 1975.

[26] Viktor Sklovski, «El arte como artificio». En: Tzvetan Todorov, Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Traducción de Ana María Nethol. Signos, Buenos Aires, 1970.

[27] Viktor Sklovski, «La resurrección de la palabra». En: Tzvetan Todorov, op. cit.

[28] Viktor Sklovski, «El arte como artificio», loc. cit.

[29] Peter Bürger, op. cit.

[30] Viktor Sklovski, Eisenstein. Traducción de Joaquín Jordá. Anagrama, Barcelona, 1973.

[31] Ibidem.

[32] Peter Szondi, op. cit.

[33] Cfr. Peter Szondi, op. cit. Hay traducción completa de la carta en: Friedrich Hölderlin, Cartas. Edición de José Luis Rodríguez García. Tecnos, Madrid, 1990.

[34] Giordano Bruno, Los heroicos furores. Traducción de Mª Rosario González Prada. Tecnos, Madrid, 1987.

[35] Peter Szondi, «La teoría hegeliana de la poesía», loc. cit.

[36] Leonardo da Vinci, Cuaderno de notas. Traducción de José Luis Velaz. Felmar, Madrid, 1983.

[37] Citado por Viktor Sklovski, en Eisenstein, ed. cit.

[38] Cfr. Piet Mondrian, Realidad natural y realidad abstracta. Traducción de Rafael Santos Torroella. Barral, Barcelona, 1973.

[39] Viktor Sklovski, «La construcción de la 'nouvelle' y de la novela». En: Tzvetan Todorov, op. cit.

[40] Peter Bürger, op. cit.

[41] Cfr. Wolfgang Iser, «La estructura apelativa de los textos». En: Rainer Warning ed., Estética de la recepción. Traducción de Ricardo

Sánchez Ortiz de Urbina. Visor, Madrid, 1989.

[42] Umberto Eco, Obra abierta. Traducción de Roser Berdagué. Ariel, Barcelona, 1984.

[43] Citado por Antonio Gamoneda, en «Sobrecarga de líneas». ABC Cultural, 200, Madrid, 1 septiembre 1995.

[44] Cfr. Peter Szondi, op. cit.

[45] Juri Tinianov, «Sobre la evolución literaria». En: Tzvetan Todorov, op. cit.

[46] Cfr. Antonio Gamoneda, Libro de los venenos. Siruela, Madrid, 1995; especialmente «Noticia» inicial.

[47] Jean-François Lyotard, La condición postmoderna. Traducción de Mariano Antolín Rato. Cátedra, Madrid, 1984.

[48] Anthony Giddens, op. cit.

[49] María de Francia, Lais. Edición de Luis Alberto de Cuenca. Editora Nacional, Madrid, 1975.

[50] Cfr. Jürgen Habermas, El discurso filosófico de la modernidad. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Taurus, Madrid, 1993.

[51] José Ortega y Gasset, op. cit.

[52] Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», ed. cit.

[53] Walter Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», ed. cit.

[54] Paul de Man, «Historia literaria y modernidad literaria», Visión y ceguera. Traducción de Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra. Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991.

[55] Paul Feyerabend, Tratado contra el método. Traducción de Diego Ribes. Tecnos, Madrid, 1986.

[56] Cfr. Jean-François Lyotard, La condición posmoderna, ed. cit.

[57] Eugenio Fernández G., «La condición posmoderna: Reflexiones a partir de Lyotard». Los Cuadernos del Norte, 43, Oviedo, julio-agosto 1987.

[58] Jean-François Lyotard, La condición posmoderna, ed. cit.

[59] Pier Paolo Pasolini, Poesía en forma de rosa. Traducción de Juan Antonio Méndez. Visor, Madrid, 1982.

Sobre originalidad y poesía –apuntes–

Desde cierta poesía actual –y también desde círculos culturales y literarios más amplios– se viene incoando un continuo proceso a las vanguardias; llama la atención que no cedan estos ataques, cuando hace ya muchos años que se da por hecha la muerte de todos los vanguardismos. Es llamativo, pero se inserta plenamente en el razonamiento de estas posturas, en la oposición que de modo reiterado plantean entre sentido común y utilidad, por una parte, y extravagancia y hermetismo elitista, por otra.

Para este proceso a las vanguardias vale todo, especialmente el anatema político; así, se ha escrito que «el arte de la modernidad es un fiel anagrama del orden nazi-soviético»[1] y son frecuentes los congresos o los artículos en que se asocia a los vanguardistas con el ya inapelablemente condenado pensamiento bolchevique. Tómese esto como muestra del modo de argumentar tales posiciones: nada cuentan ahí los duros conflictos de las vanguardias soviéticas con el nuevo poder que salió de octubre, ni la represión de Stalin, con episodios como el suicidio de Maiakovski o la desaparición de Mandelstam; nada cuenta tampoco la persecución nazi contra lo que llamaban «arte degenerado», que llevó a destruir docenas de obras expresionistas y dadaístas. Es curioso, si se quiere un repaso de la historia, constatar cómo el arte oficial del estalinismo fue el realismo socialista, impuesto por decreto, y cómo las bases teóricas que lo sustentaban –incluso las más serias, como los escritos de Luckács– coinciden en buena parte con las características y el discurso de alguna tendencia al uso en esa literatura actual.

Pueden leerse, por ejemplo, los dos polémicos artículos de Muñoz Molina destinados a comentar las exposiciones madrileñas de Beuys y Lucian Freud[2]. En el primero, el dedicado a Beuys, no se observa ningún tipo de análisis de las obras expuestas, sino sólo la descalificación basada en los tópicos más comunes sobre el arte contemporáneo; en el artículo sobre Freud, idéntico desprecio a la más reciente historia del arte desemboca en afirmaciones retóricas y desproporcionadas: «en la pintura de este lánguido fin de siglo, nadie permanece más solo, más orgulloso y singular que Lucian

Freud», aunque esa supuesta soledad consista en recoger, acercándolo a la figuración académica, por citar sólo dos referencias, lo que ya había hecho Schiele, desde su extraña emoción, o Bacon, desde su fuerza deformante. Y lo más característico de cómo se sustancian las cosas es que no ha habido en toda esta polémica ninguna posibilidad de un debate teórico: había que elegir entre Muñoz Molina y su postura de partido por la figuración tradicional (puede verse también su justificable artículo de la misma época contra Botero, donde le opone como antídoto un rancio inventario de estatuas[3]), o, por el otro lado, las descalificaciones de conjunto contra los escritores en boca de algunos expertos en las artes plásticas, que tampoco parecían muy informados de las relaciones entre el arte y la literatura durante este siglo que acaba.

Ahí debería quedar algún hueco para preguntarse por la emoción que se desprende de las Piedras de aceite de oliva de Beuys, sin necesidad de ningún discurso que las acompañe: el brillo del aceite es también corrosión, y su lengua húmeda penetrando en las estrías de la piedra habla de la objetividad neutral de la muerte y de su lenta belleza; o la habitación forrada de rollos de fieltro, con su calor agobiante para la vida pero tan acogedor para el sueño.

El estado de cosas hace pensar en una operación normalizadora a gran escala, en la que tiende a desactivarse la carga de libertad y crítica que conlleva –¿que es?– el arte. Las notas que siguen buscan algunas sugerencias en dirección contraria, en la reivindicación de ese carácter crítico y libre; a partir del comentario de algunas citas diversas, tratan de replantearse positivamente, en estas condiciones, la idea de originalidad. Y, como el academicismo tiene ascendencia intemporal, se podría empezar considerando unas frases del siglo XVI: las ya citadas de Giordano Bruno sobre los poetas productores de reglas y los que tratan de serlo imitando a estos primeros[4]. Aunque su autor también puede ser sospechoso de extravagancia, pues murió quemado por la Inquisición, es transparente la disyuntiva que propone entre el poeta de musa propia y el simiesco imitador de la musa ajena, entre quien al escribir crea una lengua y quien se limita a hacer variaciones en códigos que le preexistían. Hay tantos géneros y lenguas como poetas, dice, y de ese modo no hay posibilidad de generalización; la mayoría de la crítica española

de las últimas décadas, terca en leer sólo semejanzas para fabricar etiquetas de grupo, parece atenerse al criterio contrario. Pero no ya toda crítica, incluso toda teoría, simplemente puede constituirse como lectura a posteriori y singular de cada texto.

Para insistir en citas clásicas, podrían recordarse algunas frases de la Crítica del juicio; y conviene subrayar el nombre de Kant cuando es práctica frecuente que se vincule un denostado irracionalismo con criterios como éstos: «El genio –escribe Kant– es un talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla: por consiguiente, que originalidad debe ser su primera cualidad»[5]. Así la condición generadora de reglas que ya describía Bruno se convierte ahora en núcleo de la estética kantiana del genio, y esto es lo que se denomina originalidad: crear lengua, no acogerse a imitar modelos.

Sin embargo, Kant necesita un fundamento para esas capacidades del genio y las considera otorgadas desde el exterior, desde la naturaleza, conectando casi en este punto con la idea común del dotado de nacimiento: «una proporción y disposición de las facultades de la imaginación y el entendimiento que no puede ser producida por obediencia alguna a reglas, sean éstas de la ciencia o sean de la imitación mecánica, sino solamente por la naturaleza del sujeto»[6].

Sobre este último aspecto, poco aceptable hoy, tiene interés considerar –dando aquí ya un salto– algunas soluciones propuestas por las vanguardias; soluciones que son múltiples, aunque todas pertenezcan de una u otra forma a la línea que se está trazando. Por ejemplo, el famoso texto de Tzara «Para hacer un poema dadaísta»:

«Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.

Agítela suavemente.

Ahora saque cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente

en el orden en que hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo»[7].

Es obvio que esta receta busca el ridículo del genio y mina los cimientos de las ideas clásicas sobre la originalidad. Pero hay en su desarrollo una frase que, siendo una broma también dentro de la broma, se suspende en resonancias inquietantes y abre una peculiar deriva que permitiría volver con nueva energía al rumbo propuesto. Esa frase es: «El poema se parecerá a usted». Interrumpida por un momento la risa, leído esto literalmente, se evocará aquí la teoría de Breton sobre el azar objetivo.

«El azar objetivo –dice Breton– constituía el nudo de lo que para mí era el problema de los problemas. Se trataba de la elucidación de las relaciones que existen entre la "necesidad natural" y la "necesidad humana", y, correlativamente, entre la necesidad y la libertad»[8]. En efecto, en el azar objetivo –simbolizable en ese poema caprichoso que acabará pareciéndose a usted – coinciden en una única ocasión lo necesario y lo libre: en la paradoja de su carácter tan imprevisible como forzoso, se inicia el camino hacia una nueva idea de originalidad: ahora al margen del mito del autor. Entre otros recursos, los surrealistas provocarán la voz del azar objetivo especialmente con la escritura automática, en la que aquel mito se destruye por dos vías: por un lado, al extremar –aunque sea de manera utópica– la relación directa, sin mediaciones, entre la

naturaleza y el papel de la página; por otro lado, «método de expresión puesto al alcance de todos»[9], al colocar como horizonte el artista colectivo, la socialización –y así destrucción– del genio.

«Nosotros –escribe Breton, usando un plural que corresponde a esta postura– que en nuestras obras nos hemos convertido en los sordos receptáculos de tantos ecos, en los modestos aparatos grabadores que no quedan hipnotizados por aquello que graban (...), nosotros devolvemos con honradez el «talento» que nos ha sido prestado. Si os atrevéis, habladme del talento de aquel metro de platino, de aquel espejo, de aquella puerta, o del cielo. Nosotros no tenemos talento»[10]. Negar en el talento lo que constituía al genio; negar en la receptividad pasiva el énfasis engreído del autor. Si, según Kant, el talento era la manera de manifestarse la naturaleza para producir un sujeto genial; ahora, en este azar, la naturaleza se hace presente de modo directo, sin otro fin.

Esta postura puede leerse en muchas direcciones: por ejemplo, conectándola con la nostalgia romántica de un lenguaje primigenio del mundo. O, en un sentido muy distinto, conectándola con el pensamiento que, arraigando en Nietzsche o Wittgenstein, desarrolla una nueva filosofía del lenguaje, una concepción escéptica de realidad y verdad, y el que produce la crisis del concepto de sujeto. Si se formularan las anteriores conclusiones de Breton, diciendo que el talento está fuera y, por tanto, que el arte surge de la tensión entre un sujeto vacío y una exterioridad, sería casi inevitable pensar en alguien como Foucault.

Ésta puede ser entonces la propuesta: «Describir un conjunto de enunciados no como la totalidad cerrada y pletórica de una significación, sino como una figura llena de lagunas y de recortes; describir un conjunto de enunciados no en referencia a la interioridad de una intención, de un pensamiento o de un sujeto, sino según la dispersión de una exterioridad»[11]. Al margen de sus distintas hablas, la última cita de Breton y ésta parecen perfectamente conmensurables; y no, claro, porque Foucault proceda del surrealismo, sino porque ambos comparten la red de ideas que ha formado lo contemporáneo, tanto lo moderno como lo posmoderno. Sólo parece distinto en la cita de Foucault el crecimiento del lenguaje como figura que vendrá prácticamente a

ocupar el lugar que la naturaleza tenía en la de Breton: el lenguaje es quien se convierte en centro, tiene la voz, sus juegos marcan el principio y el fin, no remiten a nada más que a sí mismos, aunque una y otra vez simulen hacerlo, ir más allá.

En tal lenguaje –sigue diciendo Foucault– la función enunciativa «en lugar de dar un sentido a esas unidades [lingüísticas], las pone en relación con un campo de objetos; en lugar de conferirles un sujeto, les abre un conjunto de posiciones subjetivas posibles»[12]. Y éste sería –después de todo el repaso hecho– el punto desde el que hoy puede repensarse la originalidad. Manteniendo como decisiva la observación de Bruno y de Kant sobre la generación de reglas, de aquella lengua/mundo nueva, que exige el verdadero arte, debería prescindirse de la hipertrofia del sujeto que constituyó parte de la estética del genio.

Frente a la idea del individuo excepcional, la de su no identidad. El sujeto es un punto inestable en el cruce de los lenguajes; pero no hay escritura si cada vez no se formula ese punto de manera inconfundible. Si el lenguaje abre «un conjunto de posiciones subjetivas posibles», cada texto fijará una de tales posiciones sin que pueda intercambiarse con otra, válida para esa sola ocasión; el texto permitirá decir con nitidez yo, pero esa palabra sólo tendrá sentido dentro de él. Así ha de tomarse ahora la tan citada aserción de Novalis: «mientras más personal, local, temporal y particular es un poema, más se acerca al centro de toda poesía. Un poema debe ser absolutamente inagotable»[13]. La originalidad surge de esa materia concretísima de lenguaje/mundo, que nunca se cierra, pues perdura tensa en la incesante amenaza de disolverse en lengua privada.

NOTAS

[1] Félix de Azúa, «El artista de la modernidad». Archipiélago, 6, Barcelona, 1991.

[2] Antonio Muñoz Molina, «El descrédito del "guru"» (El País, Madrid, 30 marzo 1994) y «Luz inglesa de Freud» (El País, Madrid, 27 abril 1994).

[3] Antonio Muñoz Molina, «Actualidad de las estatuas» (El País, Madrid, 18 mayo 1994).

[4] Cfr. en este libro «Notas para una crítica de la tradición».

[5] Inmanuel Kant, Crítica del juicio. Edición de Manuel García Morente. Austral, Madrid, 1991.

[6] Ibidem.

[7] Tristan Tzara, Siete manifiestos Dadá. Traducción de Huberto Halter. Tusquets, Barcelona, 1972.

[8] André Breton, El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones. Traducción de Jordi Marfà. Barral, Barcelona, 1972.

[9] Ibidem.

[10] André Breton, «Primer manifiesto surrealista». En: Manifiesto del Surrealismo. Traducción de Andrés Bosch. Guadarrama, Madrid, 1969.

[11] Michel Foucault, La arqueología del saber. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI, México, 1991.

[12] Ibidem.

[13] Novalis, La Enciclopedia, ed. cit.

La realidad como deseo –notas a partir de las vanguardias–

En un artículo de 1989, dedicado a deliberar sobre las condiciones actuales de una poesía de vanguardia[1], Juan Carlos Suñén terminaba con esta cita de René Char: «Lo que viene al mundo para no perturbar nada no merece ni consideración ni paciencia»; y estas frases podrían servir como justo punto de partida, el que elige hablar desde una postura ética e ideológica que se pronuncia por la perturbación y busca sentido en ella, la misma postura que alentó en lo más radical y valioso de las vanguardias – Kandinsky y Malevich, Else Lasker-Schüller y Benn, el surrealismo...

Este punto de vista es el que, durante los últimos quince años, ha sostenido la resistencia frente al proceso sistemático que se ha venido incoando contra las vanguardias; el punto de vista que ha alimentado esta toma de postura. La campaña anti-vanguardista, compartida por sectores y sensibilidades en apariencia muy diversos, constituye sin duda uno de los aspectos concretos de la operación normalizadora a gran escala que el mundo actual vive, y en ella tiende a desactivarse la carga de libertad y crítica que conlleva –que quizá es– el arte. Pese a las reivindicaciones tradicionalistas que es frecuente encontrar, puede decirse que hoy quedan, por un lado, las prácticas de repertorio, plagiarias y vanas, junto a los movimientos de promoción mercantil; mientras, por otro lado, tradición y vanguardia se reúnen en el riesgo cada vez repetido de la verdadera escritura.

Después de la polémica de todos estos años, ahora ya es quizá el momento de plantearse otras perspectivas. Sin duda, esta resistencia contra las campañas conservadoras ha sido necesaria, pues sin la raíz de las vanguardias no era posible crecer; pero también, en su otra cara, ha tenido el coste de cierta pérdida de tiempo: el tiempo que haría falta para pensar en lo que nuestra época exige, para hacer un análisis contemporáneo que no deba – a cada momento– repetir lo evidente, lo que habría de darse por sabido. El punto de vista necesario para moverse ahora, para hacer algo productivo, no tendría que ser ya sólo la defensa de las vanguardias, sino un colocarse a partir de ellas, ver más allá; como quería Hölderlin, al

hablar de los griegos: no se trata de acogerse a sus obras, sino al espíritu que les llevó a crearlas, reproducir sólo ese espíritu en estas condiciones, esa audacia y capacidad de apertura.

Sin adoptar este criterio, será difícil salir de los círculos viciosos de repetición y propaganda a que ha conducido la hegemonía mediática de las opciones conservadoras; olvidarse, por un momento, de la habitual cadena de tergiversaciones y disparates, y reflexionar sobre lo que exige ahora un espíritu como el de entonces. Y esto es aún más necesario por dos motivos, al menos. En primer lugar, por el déficit históricamente acumulado en España y que, con frecuencia, suele subestimarse; la persecución del pensamiento libre durante el franquismo repercutió de modo muy agudo en el campo de las poéticas, no sólo por la falta de información o la censura, sino por lo naturalmente que se imponían las interpretaciones más conservadoras. Por ejemplo, el modo con que se aguó la presencia del surrealismo entre los poetas de la República, tratando de separarlo de toda la cadena de las vanguardias europeas; o la trivialización y reducción a esquema de un pensamiento poético tan poderoso como el de Cernuda. La falta de libertad crítica, el conformismo ante los tópicos, se instaló con una base tan sólida que todavía hoy cuesta deslindar la variedad de sus manifestaciones; la facilidad con que encuentra eco en los medios literarios cualquier descalificación de la teoría, del pensamiento, es buena prueba de ello.

En segundo lugar, porque esta ruptura en el desarrollo histórico, esta extensa laguna, afecta de un modo especial a la literatura. Así, tiende a olvidarse con frecuencia que la verdadera continuidad pasa por las vanguardias, por su concepción de que sólo una cadena de cambios fundamentales en las formas de ver podía ir abordando el mundo; la continuidad de la vida nunca puede remitir al estancamiento ni a la resurrección de modelos que ya en su época eran rancios. Esto se comprueba al considerar las artes plásticas: si la pintura y la escultura han tenido grandes transformaciones a lo largo del siglo, eso ha ocurrido, sin embargo, dentro del peculiar tipo de continuidad o tradición abierto por las vanguardias: como una sucesión de perspectivas distintas, capaces de aprender en las precedentes la energía que creaba su mutua diferencia. Mientras el discurso que tiene su origen en las vanguardias resulta

completamente ajeno, por ejemplo, a la habitual configuración de las supuestas generaciones poéticas españolas, no lo es en absoluto a obras como las de Tàpies, Saura o Sempere, como a las de Sicilia o Broto.

Quizá por ello, durante la elaboración de estas notas, han estado muy presentes para mí reflexiones estéticas que no se dirigían a la literatura; de modo especial, un libro deslumbrante: La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, de Rosalind Krauss[2]. De Mondrian a Duchamp, de Pollock a Richard Serra, es un ejemplo infrecuente de pensamiento sin concesiones según el criterio antes propuesto: entrar en el análisis de la obra con el espíritu libre aprendido en las vanguardias, pero sin aceptar nunca sus modelos, sus dogmas y sus tópicos. Pensar a partir de. Es muy revelador cómo este atrevimiento crítico no sólo actúa hacia adelante, abriendo espacios nuevos, sino también hacia atrás: la lectura que hace de algunos trabajos de Benjamin o de Roland Barthes desnuda completamente su poder, permitiendo que sean mucho más productivos en la exigencia del arte de ahora que en un contexto suyo, ya en vías de codificarse. Algunas de las cuestiones suscitadas por Krauss se intentan traer aquí al campo de la escritura, o al menos se formulan aisladas de su referencia plástica; no se trata de construir ninguna teoría, ni siquiera su esbozo, sino de ciertas inquietudes, ciertas zonas que sería bien deseable recorrer, con la vista en la formulación –siempre utópica– de una poética para este tiempo.

Puede servir como punto de partida uno de los párrafos que Walter Benjamin escribió sobre el cine: «Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus

dispersos escombros viajes de aventuras»[3]. Son éstas palabras capaces de transformar lo inmediato en inesperado conocimiento, y en ellas se insinúan algunos problemas fundamentales: cómo los nuevos sistemas perceptivos desplazan las propuestas convencionales del realismo, desatando una verdadera ansia de realidad; cómo, junto a los tópicos y las instituciones heredadas, toda retórica acaba también saltando en pedazos; cómo un sentido distinto –y agudo– de la temporalidad es la llave que abre este deseo y esta fragmentación en pensamiento.

El ansia de realidad apunta, de forma directa, a uno de los principios indiscutidos de lo moderno: la autonomía del arte. Para hablar de ello, pueden servir algunos textos de los autores mencionados –Krauss, Benjamin, Barthes–, tratando de que el montaje de sus palabras componga un razonamiento que, forzosamente, no será el de ellos, y que apunte modos en que puedan pensarse las grietas de aquel principio de la autonomía.

Una de las direcciones más sugerentes en los análisis de Krauss es la que se ocupa de la retícula en la pintura abstracta, en todas sus variantes, de Mondrian a Sol LeWitt; este tipo de retículas, de raíz geométrica, «se levanta –recuerda Krauss– sobre la posibilidad semiológica del signo pictórico como entidad no-representacional y no-transparente, de manera que el significado se convierte en la condición redundante de un significante reificado»[4]. En efecto, como se sabe, esta idea es la base de la función poética de Jakobson y, tras ella, de toda la estética moderna; pero aquí aplica la autora su crítica: «desde nuestra perspectiva –dice– en la situación en la que vemos que el significante no puede ser reificado; que su objetualidad, su esencia, no es más que una ficción; que cada significante es el significado transparente de una decisión preestablecida de convertirlo en vehículo de un signo-, desde esta perspectiva, no hay opacidad, no hay más que una transparencia que abre paso a una vertiginosa caída en un insondable sistema de reduplicaciones». Es importante el cuidado que pone Krauss en señalar que, según la perspectiva elegida, el signo aparece como opaco o como transparente; todo depende de si se mantiene una posición tradicionalista sobre la referencia, y entonces el signo es opaco pues no trata de representar una realidad dada previamente; o si, en cambio, la mirada se dirige al momento de la enunciación,

al momento en que el artista produce ese signo, y entonces es transparente de un pensamiento y una voluntad que lo determinan, de una cadena en la que trama su existencia nunca aislable. No negar lo opaco del signo, pues, y sin embargo seguir también las sendas de su transparencia.

A este segundo polo corresponden los estudios de Krauss sobre los índices, esa clase de signos que apunta a un referente y necesita de él para completar su sentido; se puede evocar aquí, por ejemplo, la importancia que la teoría lingüística de Benveniste concedió al fenómeno de la deixis, el señalamiento mostrativo, para entender que no se trata de un interés aislado, sino de un campo especialmente revelador, en el que conviene detenerse si se habla de las relaciones entre arte y realidad. La fotografía es un ámbito privilegiado para este estudio.

«La fotografía es una impronta o transferencia de lo real; es una huella fotomecánicamente procesada, conectada causalmente a aquella cosa del mundo real a la que remite de manera similar a las huellas dactilares, las huellas de los pies o los anillos de agua que los vasos dejan sobre las mesas»[5]. Es, por tanto, un índice y no un icono, pues su significado procede de un vínculo físico con el referente. Si hoy generalmente se acepta la incorporación al arte de la fotografía, habría que aceptar también que supone «una quiebra en la autonomía del signo» artístico, y que resulta útil observar esa quiebra, profundizar en su carácter.

Sin llegar a estas conclusiones, más preocupado por lo semiológico que por lo estético, ya Barthes había detectado la inquietante peculiaridad de este fenómeno: «tan sólo la fotografía, entre todos los tipos de imágenes, posee la capacidad de transmitir la información (literal) sin conformarla a base de signos discontinuos y reglas de transformación»[6]; «en otras palabras – continúa diciendo– el signo de este mensaje ya no se extrae de una reserva institucional; no está codificado. Nos enfrentamos a la paradoja de un mensaje sin código». Es evidente que podrían hacerse muchas objeciones a este razonamiento y, sobre todo, oponerle una casuística abigarrada en cuyo ruido se diluyera; pero también parece clara su nitidez, el filo cortante con que impone su intuición como una duda de peso en los discursos habituales. Krauss no vacila

en llevar las conclusiones más allá: «cualquiera que sea su poder, podría decirse que la fotografía es "sub" o "pre- simbólica", que remite el lenguaje del arte a la imposición de las cosas»[7]. Como se ve, la relación con la realidad se desplaza: de la representación referencial que postulaba el realismo, mediada siempre –como es obvio– por un código de signos, se pasa a esta imposición directa, esta identidad sin mediación, en el arte índice.

Pero hay más: en cuanto se abre la espita del pensamiento, saltan las restricciones; así, la reserva que establece Barthes –«tan sólo la fotografía...»– separa simplemente lo que es manifiesto de aquello sobre lo que se puede seguir pensando con esos nuevos criterios. Krauss lo hace, al final de su libro, con una sorprendente enumeración de las tendencias artísticas más dispares de los años 70 y 80, para concluir –sin que se diluyan las diferencias– con esta preocupación común: «el funcionamiento del índice en el arte actual, la manera en que opera para sustituir el lenguaje articulado de las convenciones estéticas por el registro de la pura presencia física...»[8]. No es un estilo ni una escuela expresiva, sino simplemente el desplazamiento del punto de observación y reflexión, la apertura de otro campo.

Entre los variados objetos de análisis de Krauss, es muy útil referirse a su estudio de la fotografía surrealista, por la lectura paralela que hace de sus imágenes y del pensamiento de Breton; de este modo, puede darse otro paso en la aproximación de estos problemas al ámbito de lo literario, a través de la escritura automática. No en vano el propio Breton la definió como «verdadera fotografía del pensamiento»[9].

Lo de menos es aquí el habitual debate blando sobre si tal escritura automática es posible o no, llega a liberarse de la conciencia o no, o incluso si interesa que lo haga; lo que tiene valor no es ese prurito, sino, de nuevo, la línea que se abre para pensar a partir de ahí. Krauss señala entonces, con más precisión que el propio Breton, lo que esta propuesta tiene en común con el problema del índice: «Puede que el automatismo sea una forma de escritura, pero no es, como el resto de los signos escritos de la cultura occidental, una forma de representación. Es una especie de presencia, la presencia directa de la identidad interna del artista. Esta idea [...] está

también presente en la identificación bretoniana de la escritura automática con el "pensamiento hablado". El pensamiento no es una representación, sino aquello que resulta completamente transparente a la mente, inmediato a la experiencia, no corrompido por la distancia y la exterioridad de los signos»[10]. Como se ve, más allá de cierto reconocimiento de una ingenuidad, vuelven a aparecen las mismas ideas: negación de lo representativo, transparencia inmediata.

Según todo lo dicho, recapitulando los puntos en común de estas calas –retícula, fotografía, surrealismo...–, una de las derivas posibles del pensamiento de las vanguardias sería una posible concepción del arte como doble gesto simultáneo: por un lado, se sitúan al margen de toda voluntad representativa, convencido de que ésta sólo conduciría al didactismo o al pastiche y la repetición de los más banales códigos del realismo; es decir, el signo opaco, que se levanta por sí sólo, se basta, es autónomo. Por otro lado, trata de tocar lo real, identificarse con ello, quizá para así poder creer en su existencia aun efímera; quiere constituirse como presencia directa de las cosas, transparencia total, renuncia a la autonomía, sumisión al poder de la materia del mundo. El arte podría hacerse entonces de este doble gesto, de opacidad y transparencia, en unidad contradictoria que no busca desembocadura, que se sostiene inmutable como nudo.

Viene a la cabeza en este contexto la reciente película que Wim Wenders dedicó a Lisboa. Al margen del desdichado intento de verbalizar un discurso no se sabe bien si teórico o místico, y de un pulso argumental de refinada guía turística, Wenders construye dos personajes que concuerdan con las preocupaciones esbozadas y pueden servirles de ejemplo. El primero es un cineasta enloquecido que renuncia al control de la cámara: la lleva a la espalda, activada, o bien la deja funcionando sola en cualquier punto de la calle; de este modo, almacena cientos de cintas grabadas, que contienen en bruto una mirada de nadie. Por su parte, el operador de sonido llega con retraso al rodaje y, al encontrarse sin director, dedica su tiempo a recorrer Lisboa con un micrófono hipersensible, grabando cientos de cintas con los ruidos y palabras de la calle, realidad igualmente en bruto. Lo más llamativo de la película es cómo, mientras la propuesta de Wenders se pierde en su oquedad, estas

actitudes están llenas de poder, muestran lo fascinante de un mensaje sin código.

Si alguna de las artes tiene difícil construir este tipo de mensajes, será sin duda la literatura, pues la palabra es la médula y la materia de todo código, ideología en estado puro. Pero la forma de leer sugerida, no literalmente, sino abriendo campos de pensamiento que no parecen tener límite inmediato, puede también mostrar su libertad al que escribe, la forma y el aire de su libertad: una utopía. Esto es: una dirección del deseo, una energía del deseo. Y, para entrar un poco más en ello, parece necesaria una mención del problema de la retórica.

En un reciente artículo, «La invención de la literatura. Apuntes para una arqueología», profundizaba Miguel Morey la idea de Foucault, según la cual el origen de la institución literaria moderna coincide con «el desvanecimiento de la arquitectura retórica del discurso»[11]. Y tiene mucho interés la consideración de las frases en que el primer Foucault lo explicaba, por la complejidad de los problemas que concitan; son éstas: «La literatura, tal como existe a partir de la desaparición de la retórica, ya no tiene como tarea el contar algo y luego añadirle los signos manifiestos y visibles de que es literatura, los signos de la retórica, sino que se va a ver obligada a usar un lenguaje único, y sin embargo a la vez desdoblado, ya que, a la vez que dice una historia, a la vez que cuenta alguna cosa, debe también y en cada momento mostrar y hacer visible que es literatura, y en qué consiste el lenguaje de la literatura, puesto que ha desaparecido la retórica, que era la encargada de decir en qué consistía un bello lenguaje»[12].

En la primera parte de la cita, Foucault sienta las bases de un lenguaje literario autónomo, no considerado como vehículo de nada exterior, sino como principio y fin en sí mismo, poniendo en evidencia la idea vulgar de la literatura como ornamentación e ilustración que todavía está vigente en muchos medios literarios. Afirmado esto, de inmediato se desencadenan las contradicciones: el nuevo lenguaje es único, porque no distingue entre forma y contenido, es inseparablemente ambas cosas; pero también es desdoblado, porque al constituirse como autorreferencial, debe ser y

señalarse al tiempo, «y en cada momento mostrar y hacer visible que es literatura». Esta contradicción no invalida el razonamiento de Foucault; al contrario, lo hace más verdadero. Los problemas vienen de otro lado: al tener que señalarse como literatura, el texto –según se despliega en la obra y el tiempo– va generando una nueva retórica, va profundizando en su carácter desdoblado y perdiendo el de único: la contradicción no es estable, tiende a desgajarse y volver al principio, para que otra vez se deba cortar el rebrote retórico, se reinicie el proceso. ¿Cómo abordarlo ahora, cómo insertar esta dinámica en el curso del razonamiento que se seguía?

Uno de los artículos más personales de Benjamin se titula «Experiencia y pobreza»[13]. En él, habla con su característico tono, tan diferente de otros que se vienen citando, de la pobreza de la experiencia en la vida actual, tanto en el ámbito privado como referido al conjunto de la humanidad, aquellos bares, viviendas, oficinas, que él veía dinamitados por el ritmo del cine. Y es –podría decirse– emocionante su capacidad para convertir esa materia ínfima en arma de resistencia y vida. «Un artista tan intrincado como el pintor Paul Klee y otro tan programático como Loos –escribe Benjamin–, ambos rechazan la imagen tradicional, solemne, noble del hombre, imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época». Lo contundente de esta postura es, con certeza, identificable con lo vanguardista, como lo es también su modo de proponer actitudes propias de esta clase moderna de pobres: «comenzar desde el principio; empezar de nuevo; pasárselas con poco; construir desde poquísimo y sin mirar a diestra ni a siniestra». Poesía en harapos, que no habla en alta voz ni redondea sus conclusiones, que si grita lo hace secamente, que no se reviste de adjetivos, que busca el nombre más simple de las cosas, el que más les pertenezca a ellas, el que –como pedía Barthes a la fotografía– no pueda «intervenir en el interior del objeto»[14]. Ni siquiera la parquedad de las sentencias, de los dictados de un pensamiento revelado o convencido, sino el fluir sin mediación de las décimas de segundo entre las estaciones y las fábricas, como en el cine benjaminiano.

En efecto, si la utopía de la realidad pasa por una sistemática, sostenida, empresa antirretórica, esto tiene mucho que ver con la dimensión temporal del texto. Precisamente, la mayor parte del trabajo de Barthes sobre la fotografía se ha centrado en este aspecto[15], en el que ve surgir «una nueva categoría del espacio-tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior; en la fotografía – sigue diciendo– se da una conjunción ilógica entre el aquí y el entonces. Sólo a nivel de este mensaje denotado o mensaje sin código se comprende plenamente la irrealidad real de la fotografía; su irrealidad es la de su aquí, pues jamás se percibe la fotografía como una ilusión [...]; y su realidad es la del haber estado allí, pues en toda fotografía se da la siempre pasmosa evidencia del: así sucedieron las cosas»[16]. Conjunción ilógica, llama a lo que es, de nuevo, contradicción constitutiva, nudo: el espacio hecho tiempo, el tiempo hecho espacio, irreales reales. El lado denotativo de la fotografía no encaja en un sistema, no se construye en las oposiciones binarias, pues abraza los opuestos como un todo.

El gesto que reúna aquí y entonces es, sin embargo, difícil para la poesía: el hilo verbal tiende al tiempo cronológico o al no-tiempo, al tiempo cero, y contra esas tendencias se busca: el tiempo de la poesía debe ir contra corriente, y sin esa investigación, sin un sentido rítmico que dé cuenta de este mundo en fragmentos, de sus harapos, no podrá haber poema.

Aunque quizá el poema sea algo que queda atrás: esa pieza cerrada que se bastaba a sí misma como un pequeño y total universo parece destinada a decaer en reino de los códigos. La investigación se mueve ahora entre las distintas formas de lo fragmentario y, dentro de ellas, podría nombrarse lo serial, aun sin querer privilegiarlo sobre las demás; en lo serial se encuentra la unidad sin énfasis ni cierre de cada fragmento, que se derrama en los contiguos sin que su fluir vaya dejando hilos dibujados, explícitos. Lo serial, en vez de una cronología, convoca una temporalidad pura, sin cuajar en orden ni concretar transcurso: un tiempo bruto, libre de sentidos trascendentes y múltiple en ellos. Aquí ¿ y ¿ entonces, indistintos.

La unidad del aquí y entonces, la sensación del así sucedió, erosionan primero y eliminan después la sensación del soy yo. Quizá esta cadena de reacciones permita explicar lo que el

pensamiento poético sea.

De lo dicho en estas notas, puede deducirse de entrada que pensamiento y racionalismo son órdenes bien distintos. El racionalismo ha ido estrechando su campo a medida que sus códigos iban banalizándose en la repetición y el interés, en el recorrido de los mismos límites; lo que nació como una fuerza de cambio ha invertido sus términos y ahora se confunde con la doxa, con los carriles del llamado sentido común, tan disgregador en su mezquindad; resulta patético oír al racionalismo proclamarse como centro de civilización desde el interior de su corteza fácil.

El pensamiento conoce y tiene en cuenta a la pequeña razón, el cálculo, las productivas y serias leyes de la lógica; pero también el riesgo y la apuesta, el deseo, los chispazos y los súbitos apagones, la vida nocturna, la continua actividad de la materia, el azar. Apenas puede decir yo, pues sabe que eso le lleva a perderse en cajas chinas. Trata de decir: así sucedió, esto es, las cosas existen. Trata de decirlo, de que aparezca en su cuerpo; no importa si apenas lo cree. Son las reglas de la utopía.

O, en lugar de seguir, leer este fragmento de Aníbal Núñez:

«En la cansada frase cabe

todo el horror no es acontecimiento

el canto ni aventura sólo hay júbilo

como un punto de luz casi extinto en lo sórdido.

Cuando es inconfesable lo que los ojos narran

nada es trivial. Qué objeto no supera

la palabra más alta la más alta leyenda

Y si se pliega, exiguo, el discurso ante el sueño
aceptando que el alba dispensará de un golpe
otra puerta a la voz
acaso sea posible que la ceniza tiemble

que los posos del día te recuerden que hubo
tiempo más luminoso y que por la palabra
tú mismo remontaste esa corriente
–qué glaciar no es un río– que te enmudece ahora»[17].

NOTAS

[1] Juan Carlos Suñén, «Vanguardia y surrealismo en la poesía española actual. La otra vía». Ínsula, 512-513, Madrid, agosto-septiembre 1989.

[2] Rosalind E. Krauss, La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Traducción de Adolfo Gómez Cedillo. Alianza, Madrid, 1996.

[3] Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: Discursos interrumpidos, I. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 19905.

[4] R. E. Krauss, «La originalidad de la Vanguardia», loc. cit.

[5] R. E. Krauss, «Los fundamentos fotográficos del surrealismo», loc. cit.

[6] Roland Barthes, «Retórica de la imagen», en Lo obvio y lo obtuso. Traducción de C. Fernández Medrano. Paidós, Barcelona, 1986.

[7] R. E. Krauss, «Notas sobre el Índice. Parte 1», loc. cit.

[8] Ibidem.

[9] André Breton, en un texto sobre Max Ernst, citado por Krauss, en «Los fundamentos fotográficos del surrealismo», loc. cit.

[10] R. E. Krauss, loc. cit.

[11] Miguel Morey, «La invención de la literatura. Apuntes para una arqueología». Claves de la razón práctica, 66, Madrid, octubre 1996.

[12] Michel Foucault, Lenguaje y literatura. Traducción de Isidro Herrera Baquero. Paidós, Barcelona, 1996.

[13] Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», en: Discursos interrumpidos, I, ed. cit.

[14] Roland Barthes, loc. cit.

[15] No se tiene en cuenta aquí el libro La cámara lúcida, impresionante análisis existencial a partir del comentario de unas fotos, donde se recogen también algunos de estos problemas de raíz semiológica.

[16] Ibidem.

[17] Aníbal Núñez, Clave de los tres reinos, en: Obra poética, vol. I. Hiperión, Madrid, 1995.

Sobre la poesía dilatada

Como ese objeto definitivo que reposa en el fondo de un cajón, nunca olvidado ni tampoco utilizado, que un día saldrá a la superficie –así se sabe– e impondrá su validez: con esa misma extraña evidencia reposan unas frases de Novalis –treinta y dos líneas y dos palabras, en la edición española– en el seno del libro de Walter Benjamin El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán[1]. Se trata de un pasaje de la carta escrita a A. W. Schlegel el 12 de enero de 1798: «Si la poesía quiere expandirse…» –en él se encuentran algunas sugerentes apreciaciones y propuestas sobre lo poético, cuya virtualidad está muy lejos de haber sido asumida, de haberse consumado; es como si el fragmento contuviera la conciencia de todos los problemas de la poesía actual y el esbozo de las líneas que servirían para abordarlos, como si no hubiera nada más profético que el pensamiento lúcido. Así, dibuja Novalis, en primer lugar, una idea de libertad respecto a cualquier clase de reglas, y adelanta, después, los requisitos de una poética radical que surja en ese vacío.

1. La libertad

Para Novalis y los autores más próximos, el modelo para una libertad no reglada se encontraría en la novela, un campo que entonces parecía ofrecer sólo apertura, al no haber sido tocado aún por la codificación realista ni por el espectacular repliegue vivido en las últimas décadas del siglo XX. La prosa se consideraba como punto de fusión de una corriente que comunicaba todas las artes, y como espacio privilegiado para un pensamiento capaz de reflejarse en sí mismo a través de una cascada de niveles de conciencia que se iluminan y penetran. Sin reglas, ese flujo debe hallar cada vez el modo de autolimitarse y, así, la forma aparece como un gesto ad hoc, que no se puede aislar de sus circunstancias ni abstraerse, que se da de nuevo cada vez, pues la materia de la prosa se elige a sí

misma al tiempo que se constituye y elige como forma.

La nueva poesía dilatada «adquiere –según Novalis– una apariencia prosaica; sus partes constitutivas no se encuentran en una relación tan estrecha –y tampoco bajo unas leyes rítmicas demasiado severas– (...). Pero sigue siendo poesía –y, con ello, fiel a las leyes esenciales de su naturaleza; deviene casi un ser orgánico cuyo entero edificio traiciona su procedencia fluida, su naturaleza originariamente elástica, su ilimitación, su disponibilidad universal–. Sólo la mezcolanza de sus miembros carece de reglas; su ordenación, su relación con el todo es todavía la misma. Cada uno de los estímulos se extiende en todas direcciones».

La pre-comprensión que tenían los primeros románticos del núcleo de la dialéctica –no el mecánico sucederse de fases y contrarios, sino la estructura de conflicto de la realidad y del lenguaje– alienta en estas palabras, en su sabio impulso de anarquía y orden. Novalis no sólo abre una idea de libertad, también abre una forma libre de comprenderla, sin caer en la vieja trampa que restablece el estado previo en el siguiente escalón. Por eso, cuando se trate de pensar los problemas de la poesía de ahora, tendrán cabida en esa libertad tanto lo exaltado e hímnico como lo extremadamente seco –por decirlo así–, tanto la intensa médula trágica y enfática de Antonio Gamoneda, como la poesía reflexiva, forma que se refleja en la forma, de José-Miguel Ullán, cuyo centro de ascesis resiste incandescente el continuo asedio distanciador de la ironía. O el sereno acercamiento sin concesiones al prosaísmo de Luis Cernuda, quien dejó para su lectura unas pautas nítidas que la crítica tradicionalista se ha negado a seguir para poder reducirlo al número del redil común. No hay sólo una línea, no hay dos polos: la libertad que pide Novalis rompe las líneas y hace añicos las estructuras binarias.

Expandirse no es, pues, un mero ocupar más terreno, sino ocupar un terreno que se decía no ocupable, transgredir los límites preceptivamente asignados al género, a los géneros: tanto los límites exteriores, al entrar en esa dinámica de penetración mutua con la novela, al declararse lugar por excelencia de la reflexión; como los límites interiores, al emprender una batalla abierta contra las servidumbres de la retórica –y así se apreciará después, en la segunda parte del pasaje de Novalis.

De este modo, la expansión no puede entenderse como propuesta condicionada históricamente, un salir al paso de una crisis o de un conjunto concreto de problemas; se trata, por el contrario, de una dinámica constitutiva: a partir de esta conciencia sólo podría considerarse poesía la poesía dilatada, la que crece en un proceso de este tipo. Como ha escrito Jorge Larrosa, hablando de las ideas del Círculo de Jena: «La palabra poesía (Poesie) no mienta aquí un producto literario de un género particular (lo que sería la Dichtung), sino que nombra un impulso inacabable, plural y no regulado orientado a la producción y la renovación de las formas. Poesie es el nombre de una constante metamorfosis que escapa a toda estabilización, de una perpetua disgregación que escapa a toda síntesis, de una eterna fuerza formadora que escapa siempre a toda ordenación y a toda disciplina»[2].

Este modo de ver, que se distingue por su energía singular, pone en marcha evidentes consecuencias de modo inmediato. En primer lugar, y de forma otra vez dialéctica, si socialmente la poesía puede concebirse hoy como una actividad de resistencia, como aquéllas de toda índole que se niegan a aceptar las lógicas de exterminio y extinción, sin embargo, internamente, el gesto de la poesía sólo puede situarse a la ofensiva –la ambición, el querer ir siempre más allá forma parte de su núcleo forzoso, no conformarse, no adaptarse.

Por otro lado, fue Barthes quien hizo explícita una consecuencia no menor de aquella idea de libertad: «La multiplicación de las escrituras es un hecho moderno que obliga al escritor a elegir, que hace de la forma una conducta y provoca una ética de la escritura. (…) No hay literatura sin una moral del lenguaje»[3]. Esta vertiente de moralidad ilumina en su negativo el significado de las posiciones que se amparan en el mediático sentido común, lo que es tanto como decir: en el miedo a la libertad, en la renuncia a la responsabilidad de elegir. Quien elige su forma está haciendo de la forma una conducta: así puede formularse el continuo flujo de la corriente poética en corriente ética y luego en caudal existencial, como ocurre en las obras de Aníbal Núñez o de Carlos Piera –el transparente sentido moral de la forma, el intransigente lugar moral del poema por el hecho de serlo.

Fue el joven Friedrich Schlegel quien encontró la palabra en que cristalizan todos estos pasos: «La poesía es un discurso republicano: un discurso que es él mismo su propia ley y su propio fin, y en el que todas las partes son ciudadanos libres que tienen el derecho de pronunciarse para ponerse de acuerdo»[4].

2. La materia

La primera parte del pasaje de Novalis, recogido por Benjamin, establece este criterio combativo y libertario; la segunda parte toma otro sesgo y abre el camino para una productiva y difícil discusión sobre poética. Pues continúa así: «Cuanto más simples, uniformes y quietos son también aquí los movimientos de las frases, cuanto más concorde su mezcla en el todo, cuanto más suelta la conexión, cuanto más transparente e incolora la expresión, tanto más perfecta es esta poesía descuidada, aparentemente dependiente de los objetos. La poesía parece abandonar el rigor de sus exigencias y hacerse dócil y maleable. Pero a quien se aventura en la poesía con una tentativa de este género pronto se le pondrá de manifiesto lo difícil que es realizarla perfectamente en esa forma. Esta poesía dilatada es justamente el supremo problema del escritor poético –un problema que sólo puede ser resuelto por aproximación y que pertenece propiamente a la más elevada poesía».

Los obvios elementos de una poética introducidos por Novalis –la simplicidad, la transparencia incolora, el rechazo de los alardes decorativos y del esteticismo, la discreción– son concretados de modo contundente por Benjamin, cuando afirma que la relación filosófica entre Hölderlin y el Círculo de Jena es «su aserto acerca de la sobriedad del arte», que se vincula de modo central con la reflexión de la obra y la autoconciencia del poeta, de acuerdo con los planteamientos del propio Hölderlin: «La medida del entusiasmo que es dado a cada individuo: que uno junto a más grande fuego, otro sólo junto a fuego más débil, conserva en el grado necesario la reflexión. Allí donde la sobriedad te abandona, allí está el límite de tu entusiasmo. El gran poeta nunca está olvidado de sí mismo, por mucho que se eleve por encima de sí mismo. Se puede también caer

en la altura, tanto como en el abismo. Lo último lo impide el espíritu elástico, lo primero la gravedad que reside en el sobrio meditar»[5]. Mientras el entusiasmo varía su grado y debe administrarse y limitarse, las condiciones básicas de la poesía son reflexión y sobriedad: se entiende así que Benjamin –y en su estela los fundamentales trabajos de Peter Szondi[6]– proponga la poética de Hölderlin como el polo opuesto del poeta extático, de la manía descrita por Platón. Las caricaturas de la estética kantiana del genio, el interesado uso –tan vacío en la denuncia como en la alabanza– de la figura del poeta loco, no parece que puedan sostenerse con los textos de los protagonistas. El Romanticismo que nos cuentan poco tiene que ver con el núcleo de pensamiento radical de quienes abrieron ese espacio, los primeros románticos alemanes. Y, dado el carácter de los problemas implicados, terminar con los tópicos sobre el Romanticismo – animosamente revividos y propagados también por los últimos portavoces de la poesía oficial– resulta condición indispensable para poder pensar ahora, entre nosotros, sobre poética –como mostraría fácilmente un cotejo de las líneas críticas en conflicto durante esta década.

Entre los tópicos más frecuentes se encuentra la doble asociación Ilustración-racionalismo, Romanticismo-irracionalismo. Y es doble también su debilidad: por un lado, parece imposible trazar una frontera clara de época durante los años del Círculo de Jena, precisamente aquellos años en que el movimiento ilustrado alcanzó su núcleo más sólido haciéndose romántico –no como corte, sino como desarrollo y profundización. Por otro lado, los primeros románticos valoran de modo preferente el pensamiento y haciéndolo reflexivo, girándolo sobre sí mismo, lo ponen en contacto con la esfera estética, nunca separada de él como otro ámbito. En las frases que se han ido citando, pensamiento y poesía establecen ya no un continuum, sino una especie de círculos concéntricos doblemente implicados; si la Ilustración más convencional orientaba el arte hacia lo didáctico, el primer Romanticismo hacía crecer el arte en el pensamiento y lo orientaba hacia sí mismo, hacia esa unidad en que se constituía.

En aquellos años finales del XVIII, una serie de grupos ilustrados y

románticos intuyen un proceso que sólo mucho más tarde llegaría a culminar: la subversión de las relaciones entre lo racional y lo irracional, y su inabarcable complejidad. El racionalismo se ha ido inclinando del lado de lo instrumental y lo utilitario, de una lógica de lo positivo y cuantificable, ayudando a que se multipliquen las tradiciones de la domesticación, llámense éticas de la felicidad o imperio del sentido común. En la otra orilla, los románticos o los surrealistas o los movimientos críticos simbolizados por 1968 han ido colocando, junto a los resortes más creativos de la razón, niveles y formas del pensamiento que podían aspirar a liberarse de lo dado y promover el arte de la vida[7].

El racionalismo y el pensamiento se han movido, hasta dejar de coincidir cuando es el control social de la comunicación el que consigue, instrumentalmente, fijar las normas y el espacio de lo pensable. Pensar sería otra cosa: un gesto híbrido, crítico, ambicioso, que no reconoce límites, que no teme riesgos, que –por supuesto– no puede asumir como su espacio el de la normalidad. Si dentro de esa burbuja controlada, que es el mundo de los discursos normales, no se puede pensar, la comunicación entre pensamiento y trabajo estético parece forzosa, como una de las escasas palancas que permitirían forzar el cerrojo de esta razón normativa y salir.

Al volver por este camino al espacio de la poética, se pone también de manifiesto que en la cuestión del arte está siempre contenida –de un modo u otro, pero decisivamente– la cuestión de la realidad y los vínculos con ella. Después de Brecht, no parece demasiado necesario pararse a mostrar que la coincidencia entre el realismo convencional y la realidad se asemeja a la que hoy mantienen entre sí el llamado liberalismo y la libertad: palabras que se inscriben en una retórica de orden publicitario, vacías de cualquier clase de referencia. Y en buena parte fue posible discernirlo porque la crisis romántica abrió la puerta de esta lucidez y permitió criticar directamente el principio de la imitación hasta que acabó desmoronándose, junto con las trampas referenciales que derivaban de él; la poética implícita en el pasaje de Novalis puede dar cuenta de algunos aspectos de esta dinámica a los que no suele atenderse.

Como es sabido, el concepto de autonomía del arte arraiga en esos

años: el Círculo de Jena tenía aversión por el realismo y negaba que la poesía representara la realidad exterior, con frecuencia negaba también que representara la interior (Schlegel, por ejemplo, denunciaba la práctica de abandonarse a los sentimientos); así, la escritura no quería ser alegórica ni mimética, sino reconocerse como independiente espacio lingüístico: «Hay algo extraño en el hecho de escribir y hablar –decía Novalis–. El error risible e impresionante de las gentes es que creen hablar en función de las cosas. Todos ignoran lo propio del lenguaje: que no se ocupa más que de sí mismo»[8]. El realismo tradicional está antes de esta comprensión, que no afecta sólo a la literatura, sino a la naturaleza misma del lenguaje y al modo en que éste incluye, limita y decide el mundo. Pero el pasaje citado por Benjamin ofrecía, de antemano, posibilidades para pensar el problema después de este corte entre palabra y realidad, y sin conformarse con la afirmación de la autonomía, aun reconociéndola necesario punto de partida.

En el pasaje de Novalis hay unas palabras que resultan extrañas en el contexto y enigmáticas: «... esta poesía descuidada, aparentemente dependiente de los objetos» –la dependencia de los objetos se contrapesa con el adverbio relativizador, aparentemente, que permite inclinar la balanza de la lectura en varios sentidos. En todo caso, si se recuerdan los poemas de Hölderlin más tardíos o textos de Novalis como Los discípulos en Sais, se hace inmediata la evocación del peculiar vínculo con las cosas, con la materia del mundo, que en esta escritura se mantiene; los nombres de las cosas parecen desplegar una estrategia de contacto con la realidad distinta, de algún modo, de la representativa previamente rechazada.

Es revelador que el propósito personal que animaba a Benjamin en los años de El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán era decantar un proyecto de poesía objetiva: «Retorno siempre a la idea –dice una carta suya a Martin Buber– de que eliminar lo indecible de nuestro lenguaje hasta volverlo puro como un cristal es la forma que nos es dada y que es la más accesible para actuar en el interior del lenguaje y, en esa medida, con él: esta eliminación de lo indecible me parece coincidir exactamente con un estilo de escritura sobrio y estrictamente objetivo y señalar, en el propio interior de la magia que es el orden del lenguaje, la relación

que existe entre conocimiento y acción»[9]. Y sigue explicando, con un aliento a la par existencial y utópico, el carácter «altamente político» de una escritura así concebida.

Muchos detalles de este texto –su aliento, el sentido político, la referencia a la acción, el carácter de su aspiración a lo objetivo –, cuyo vínculo con la poética de Novalis sigue siendo claro, pueden tomarse como síntomas de una dinámica que abriría grietas en el imperio de la autonomía del arte. Una lectura de este tipo no quedaría aislada, sino que entroncaría con otras manifestaciones; por un lado, con posiciones emparentadas con el campo plural de las vanguardias: así, el nexo establecido por Viktor Sklovski entre el extrañamiento que constituye la lengua poética y una percepción viva de lo real, o la defensa por los surrealistas de una escritura automática que entregaría en bruto los materiales del inconsciente, resultando entonces dependiente de ellos. Por otro lado, planteamientos teóricos posteriores, que suelen tomar como base el estudio de la propia obra de Benjamin; ejemplos conocidos, pero no sumados con frecuencia, serían las ideas de Peter Bürger sobre el fin de la autonomía en los postulados vanguardistas en favor de la inserción vital del arte, o el más reciente intento de Rosalind Krauss de explicar el arte último basándose en el concepto peirciano de índice, en virtud del cual habla de una escultura expandida más allá de su estatuto y sus límites –en curioso eco de la poesía expandida que buscaba Novalis.

El campo múltiple, imposible de unificar, de las vanguardias se ha visto, justificadamente, como el mejor ejemplo de radical autonomismo, de rechazo de toda servidumbre mimética. La contradicción es sólo aparente si se propone que una de las líneas de desarrollo del pensamiento que procede de ese campo es el intento de desbordar el dogma de la autonomía para empeñarse en nuevas formas de perseguir lo real. La contradicción es sólo aparente, porque este intento cuenta con la conciencia de que el lenguaje fija los límites del mundo –cada lenguaje los límites de su mundo–, de que palabras y cosas no se comunican, y la realidad queda como un hipnótico exterior de los discursos. Por eso, el aliento de Benjamin se calificó como existencial y utópico, del mismo modo que lo son las posturas que se asoman a esta búsqueda.

Existencial, porque en el fondo de su deseo se mantiene el conocimiento de que juegos de lenguaje y formas de vida están indisolublemente soldados, y que por tanto toda sugerencia de una fisura en la cadena reúne las preguntas acerca de la vida con las preguntas acerca del lenguaje, las acciones de una esfera con las de la otra. Utópico, porque se alimenta de la conciencia de esta imposibilidad y la transforma en motor de una energía presente. En este sentido –y no en el de un experimentalismo superficial e ingenuo– es en el que toda poética viva debe partir del principio de la transgresión; una de las obras que más consciente ha sido de estos vínculos y del modo de su inserción en el debate filosófico ha sido seguramente la de Lyotard, a quien se debe esta fórmula precisa: «Escribimos contra la lengua, pero necesariamente lo hacemos con ella. Decir lo que ella ya sabe decir, eso no es escribir. Queremos decir aquello que ella no sabe decir pero que, según suponemos, debe poder decir (...). Introducimos en ella un idioma que ella no conocía»[10].

Sería entonces una fuerza del mismo orden la que aleja a la poesía de la creencia en la representación y la acerca, desde otro lado, al deseo y al magnetismo de las cosas, pues a nada se aspira tanto en ese vacío como a poder alcanzar algo real que esté fuera de los infinitos círculos del lenguaje. Utiliza Gottfried Benn como imagen de su poética la de esos seres marinos inferiores que están cubiertos, como órgano sensitivo, de pestañas vibrátiles, estableciendo así su contacto inmediato con el medio ambiente del mar: «imagínese –dice– a un hombre cubierto de tales pestañas vibrátiles, no sólo en el cerebro sino en todo el organismo. Su función es única, específica, su percepción de estímulo claramente aislada; se refiere a la palabra, muy especialmente al sustantivo, menos al adjetivo...»[11]. La palabra del poeta, pronunciada sobria y directamente («menos al adjetivo...»), sería la pestaña vibrátil que pone al hombre en contacto directo, palpatorio, con lo real exterior. Y lo real –en esta imagen– no puede ser una categoría ni una elaboración abstracta, tampoco el modo de nombrar un conjunto impreciso, sino estrictamente cada vez lo particular concreto, el grumo de materia.

Es esta idea del contacto directo con lo particular existente la que, de modo obvio, hace evocar el mencionado concepto de índice: un tipo de signo que, en el sistema de Peirce, como es sabido, se

distingue del icono y el símbolo por su singularidad y su conexión inmediata con el objeto físico referido: es una huella de la realidad que incorpora sus coordenadas de espacio y tiempo; no remite a un continuo, sino a un hecho o una cosa. En palabras de Peirce: «El índex no afirma nada; sólo dice: Allí. Se apodera por decirlo así de nuestros ojos y los obliga a admirar un objeto particular. Esto es todo»[12]. Sólo que esta simplicidad, este mero señalamiento, adquiere en su vacío otro significado segundo: esto existe, es materia.

No es extraño que esta condición del índice, en su modestia, lo haya convertido en un punto de inquietud teórica; así, por ejemplo, los estudios lingüísticos de todas las escuelas han vuelto una y otra vez a cuestiones como la deixis o los verbos performativos, en las que resuena esta singular confrontación palabra / realidad. Por su parte, el esbozo por Krauss de una estética del índice, que partió de Benjamin, la fotografía y el surrealismo, ha encontrado un interesante desarrollo en el trabajo de Philippe Dubois, El acto fotográfico[13]; muchas de sus observaciones pueden tenerse en cuenta a la hora de sugerir las líneas de la poética utópica que arranca del pasaje de Novalis. Pues el interés del libro de Dubois crece, en buena medida, por el envejecimiento inmediato de sus ideas sobre la fotografía con el avance del Photoshop y otros programas informáticos de manipulación de la imagen: la teoría queda, en parte, liberada de su objeto, al cambiar éste de estatuto, y disponible para que las direcciones de su pensamiento se puedan prolongar en otros espacios. Incluso en el de la poesía donde, por la naturaleza simbólica de la palabra, es imposible en sentido estricto y sólo podría plantearse por aproximación, como adelantaba el propio Novalis.

Dubois parece muy consciente de la omnipresencia de los mecanismos simbólicos y extrema el cuidado para no caer en un empirismo ingenuo: «El principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un momento en el conjunto del proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento del registro “natural” del mundo sobre la superficie sensible hay, de una u otra parte, gestos absolutamente “culturales”, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas. Es por tanto sólo entre dos series de códigos, únicamente durante el instante de la

exposición propiamente dicha, cuando la foto puede ser considerada como un puro acto-huella». Esto es, para establecer el carácter de índice de la foto no basta el mero fenómeno óptico-químico, sino que es necesario entender la breve suspensión de los códigos que se produce en ese momento –todo es cultural a su manera, salvo ese mínimo boquete.

La poesía, privada de la placa química, si quisiera tender a un mecanismo análogo, tendría que reivindicar el momento de suspensión, este mínimo suspiro en que quedan mudos los códigos culturales, y entenderlo como el momento en que se renuncia o se horada la retórica. No hay, claro, poema sin retórica; pero esta perspectiva aspira, postula como deseo que pueda darse, fugazmente, ese momento en que todas las palabras son necesarias por su mera presencia, sin lazos manifiestos con una cadena histórica, sin suplementos semánticos, desprendidas. La suspensión sería el grado cero de la escritura, el cese voluntario de los signos que significan literatura, que remiten el texto a lo literario; sería quitar la red de seguridad, exponer el texto a la indefinición de los espacios, radicalizar su autonomía en otro rumbo –no ya respecto a la inalcanzable realidad, sino respecto a los sistemas culturales que acuden prestos a hacer que hable otras voces, a prohibirle ser singular. «Cuando más suelta la conexión, cuanto más transparente e incolora la expresión –decía Novalis–, tanto más perfecta es esta poesía descuidada, aparentemente dependiente de los objetos». Por aproximación, como utopía, decir aquello que la lengua no sabe decir.

Quizá esta búsqueda de respuestas por aproximación se relaciona con el uso en el poema de algún tipo de lenguaje privado del autor: no el que “inventaría” palabras, sino el que se asienta únicamente en su situación de origen y, sin su contexto, sólo puede alcanzar a quien lee como enigmática y opaca designación, materia fónica en el filo del hablar y el callar. Si Rimbaud abre con intensidad esta espita, es tal vez en el mundo brumoso de algunos poemas de Verlaine donde, sin el fragor de lo imaginario, las cosas parecen constituirse en su mero existir individual.

El índice afirma una existencia concreta y sólo eso: no añade ni declara un sentido, queda como enigma para quien no se mueve en

el mismo contexto de su origen. Aunque se habla de la realidad, resulta enorme la distancia con los discursos de la mímesis: éstos codifican y controlan la representación mediante una continua transferencia de sentido, de ideología; hacen jaulas de los códigos expresivos; tapan los ojos, son opresivos e, irónicamente, metafísicos. En cambio, la negación del sentido que conlleva el índice hace que surja, imprevisible y libremente, en otro sitio: la existencia, allí, ocurrió –la realidad se perfila entonces como un exterior no sólo soñado, tiñe de brillo el don de la vida, incluso el más amargo de sus minutos. Si, por ejemplo, se leyeran de este modo los relatos memorables de Raymond Carver, quedarían libres al instante del estigma del realismo –debido sólo al tematismo banal, didáctico / antididáctico, de la sordidez– para levantar el vuelo con su insólita densidad de tiempo vivido, con su capacidad para hacerse experiencia de quien lee, con su hallazgo en los cursos más anodinos de lo que es sin duda irrepetible, con su aura.

En definitiva, agotadas las palabras, siempre persiste como resto un enigma: la existencia sólo tiene valor en sus límites, no trasciende como sentido, no puede crearse de ella una nueva metafísica del referente. «La foto no explica –dice Dubois–, no interpreta, no comenta. Es muda y desnuda, llana y opaca. Tonta dirán algunos. Muestra, simplemente, puramente, brutalmente, signos que son semánticamente vacíos o blancos. La fotografía es esencialmente enigmática».

Puede leerse así la poesía dilatada como aquélla que imposiblemente tiende a hacerse índice, a encontrar esta clase de palabras mudas. En ella, la realidad –después del básico reconocimiento de la autonomía – no regresa como mito, sino como materia particular: «El ser sería un caso, un suceso, el “hecho de que ocurra”. No el ser, sino un ser, una vez»[14]. Por eso, la redondez del poema se llena de grietas y afluye en lo serial, la soberbia de la totalidad se acoge al cuerpo mínimo y precario del fragmento...; pero ya son otros problemas, otra historia.

NOTAS

[1] Walter Benjamin, El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. Traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Península, Barcelona, 1988.

[2] Jorge Larrosa, La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación. Laertes, Barcelona, 1996.

[3] Roland Barthes, El grado cero de la escritura. Traducción de Nicolás Rosa. Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.

[4] Friedrich Schlegel, Fragmentos críticos. Citado en: Manuel Asensi, La teoría fragmentaria del Círculo de Iena: Friedrich Schlegel. Ed. Amós Belinchón, Valencia, 1991.

[5] Friedrich Hölderlin, Ensayos. Traducción de Felipe Martínez Marzoa. Hiperión, Madrid, 1976.

[6] Sobre todo, los libros de Peter Szondi Estudios sobre Hölderlin (traducción de Juan Luis Vermal, Destino, Barcelona, 1992) y Poética y filosofía de la historia I (traducción de Francisco L. Lisi, La balsa de la Medusa, Madrid, 1992).

[7] Herbert Marcuse, El hombre unidimensional. Traducción de Antonio Elorza. Planeta, Barcelona, 1985.

[8] Novalis, La Enciclopedia. Traducción de Fernando Montes. Fundamentos, Madrid, 1976.

[9] Citado por Philippe Lacoue-Labarthe, en «Avant-propos» a: Walter Benjamin, Le concept de critique esthétique dans le romanticisme allemand, Flammarion, Paris, 1986. La traducción, instrumental y del francés, es mía.

[10] Jean-François Lyotard, La posmodernidad (Explicada a los niños). Traducción de Enrique Lynch. Gedisa, Barcelona, 1995.

[11] Gottfried Benn, Doble vida y otros escritos autobiográficos. Traducción de Ramón Strack. Barral, Barcelona, 1970.

[12] Citado por Philippe Dubois, en El acto fotográfico. Traducción de Graziella Baravalle. Paidós, Barcelona, 1994.

[13] Philippe Dubois, op. cit.

[14] Jean-François Lyotard, La diferencia. Traducción de Alberto L. Bixio. Gedisa, Barcelona, 1988.

Sobre la fuga. Una utopía

«La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo», dice el reflexivo y melancólico minotauro de Borges[1]. Y esa idea borgiana tan conocida –el laberinto como símbolo, representación, grafía del mundo– se asoció de pronto a un libro abierto de una manera casual, y con creciente sintonía emotiva, Deseo de ser piel roja, de Miguel Morey[2]. Allí, un entramado muy complejo de hilos (personales, filosóficos, morales, políticos, propios de un desarrollo narrativo, mitológicos...) encontraba su clave en una sola imagen: la de la reserva india.

No hay que preguntarse por un después de Auschwitz –explica Morey–, porque todavía estamos ahí: es el mundo inaugurado en las reservas, la confinación de las poblaciones condenadas a un sucedáneo de vida, el que aún alienta y nos comprende. La reserva no es un lugar al margen, sino que –como el sutil encierro del laberinto– es todo el mundo; nombra un modo de existir, y el ámbito universal que lo produce y guarda. Con más o menos crueldad manifiesta, pero con una sola y misma lógica, «la vida no es entonces más que la derrota del indio expoliado en la reserva, que ha cambiado las praderas por un plato de rancho y una manta nueva»[3]. La sedicente solución de las necesidades, la mezquina liturgia de la mercancía y una ósmosis ambiental de la inercia, del automatismo, que se mete dentro como el frío húmedo de las casas de adobe. Leopoldo María Panero, en su juvenil poema del mismo título kafkiano, «Deseo de ser piel roja», escribía: «En la Reservación no anida / serpiente cascabel, sino abandono»[4].

Asterión, el minotauro de Borges, presumía de no ser prisionero, pero soñaba con la leyenda de que alguien, un redentor de naturaleza desconocida, vendría a liberarlo de aquella infinitud de corredores y días iguales a sí mismos; y Teseo confirma al final, con sorpresa, que no se defendió de su espada. En su característico grado de conciencia, el monstruo reconocía la libertad en la muerte y se entregaba a ésta como la única fuga verdadera. La ley del

laberinto es el deseo de huir; el carácter de su opresión no permite ese entretenimiento de feria que es, entre risas, ir haciéndose un camino; huir, como palabra más fuerte y exacta, como obligación de todo preso que conversa con otro o –reconcentrado– va y viene sobre sus pasos en un patio angosto. «En Auschwitz –escribe Morey–, la única patria posible se llama Fuga».

El arquetipo de la fuga del laberinto es Ícaro. Aníbal Núñez empezaba así su poema «Sepultura de Ícaro»: «Todos los gestos cercenados, piedras / graves del ceño, consideraciones / sobre la legitimidad de alzar el vuelo / han tomado la forma que tuvieron las alas»[5]. Con el tiempo, ya no quedan las alas de aquel vuelo, han sido sustituidas por represiones, severidades, juicios morales: Ícaro no sólo muere, sino que su caída le priva de voz, reducido a ese solo gesto efímero; sólo hay después la voz social que juzga, que mantiene su monopolio del discurso para condenar el exceso y encontrar en la muerte castigo y moraleja. Como en La caída de Ícaro de Brueghel: un labrador trabaja, un barco navega, la ciudad y la naturaleza lucen su cara habitual, mientras en una esquina del cuadro apenas sobresalen del mar unas piernas que aún se agitan: el drama no es el de quien muere, sino que está en el escenario, es la indiferencia del mundo.

En breves páginas llenas de sugerencias que se limita a suscitar, habla Juan Benet de Ícaro y Dédalo, recordando que éste también voló y llevó su empresa de fuga a término. No son distintos en cuanto al vuelo, sino en su forma de relacionarse con él: Dédalo lo toma como medio para conseguir estrictamente una utilidad, es la razón; Ícaro se olvida del propósito y convierte el medio en fin, vuela disfrutando del vuelo, es la pasión. Benet caracteriza de modo agudo ambas posturas, tratando de inhibir juicios de valor que no sean matizados y se acepten como contradictorios, y concluye tras todo ello: «La razón humana es completa y competente en el sentido en que sabe encontrar solución a los problemas que ella misma, con su ser, plantea. Pero es incompleta e incompetente en cuanto para resolver esos problemas requiere un modo de ser»[6]. ¿Ícaro tiene un modo de ser, mientras en Dédalo sólo se encuentra una conducta práctica? Esto justificaría que el arquetipo sea Ícaro y no quien corona el proyecto con éxito; si el laberinto es esencial, si nada queda en su exterior, sólo un modo de ser, atravesado por el deseo

y la muerte, puede suponerle respuesta. Modo de ser, raíz existencial aun perdida en el agua, desde ahí se puede regresar a aquella afirmación: la única patria posible se llama Fuga.

Para quien vive en la reserva, en el laberinto, y tiene conciencia, es sensible a lo que ello supone, la fuga es el único modo de ser posible. La fuga es negación radical, pero no elude las circunstancias, no cierra los ojos ante ellas. Es una actitud que niega y también afirma, es una manera de resistencia, un punto de vista en que todas las historias que componen una vida se armonizan, encuentran su acuerdo. No aceptar el discurso del laberinto, las virtudes de la reserva: no aceptar que su moral es la moral, que es preciso que uno se acompase con su tiempo y se identifique con él, no aceptar que no existe ningún afuera. Y encontrar en su deseo un modo de ser: eso es la fuga.

Como las historias de Asterión e Ícaro prueban, como prueban las reservas y la vida cotidiana, el laberinto es un medio físico y también moral, es un sistema de lenguajes, una red de discursos. De la conformidad y del progreso, de la práctica y de la teoría. De ese modo, puede entenderse que el espacio en que la fuga se constituye se llame también escritura. Podría definirse así la escritura: como el gesto por el que alguien sustrae lenguaje de esa red social de los discursos y consigue con él –con esas palabras de pronto nuevas– crearse a sí mismo como una voz que suena afuera. Deseo de ser piel roja, por citarlo una última vez, tiene algo de eso: en su entremezclarse de géneros y puntos de vista; en su movimiento lírico y narrativo, confesional y sintético de tantas palabras filosóficas; en el ir y venir de sus cadenas de metáforas, en la fusión de sus emociones y sus ideas como un todo, en su negarse a concluir ni a nombrar, en su firmeza y en su desmentirse. La escritura como esa fuga que es un lugar, una existencia.

Si se toman así las cosas, no es posible proponer para la literatura en el laberinto una poética; sólo cabe proponer una utopía. Como la fuga, un pensamiento de lo imposible que sea al mismo tiempo un modo de escribir, que cree en su hueco ese modo de escribir. Según

lo dicho, cualquier forma de la escritura personal, que se sustrae de la docilidad de los códigos, va en esa dirección; pero habría que intentar un esbozo de esa utopía, de sus formas de dispersarse.

La utopía imagina que fuera de los discursos están las cosas, y que puede haber un momento en que las palabras se encuentren con ellas y puedan nombrarlas realmente. Que entonces habrá un afuera.

Es difícil si al decir las cosas se refiere algo que no sea palabras vinculadas a palabras, si –como sugiere Wittgenstein– la cadena que asocia juegos de lenguaje y formas de conducta no tiene fisura. Así, como todos los proyectos utópicos, éste padece un carácter contradictorio: quiere sacar fuera de sí al lenguaje, que es necesariamente antagónico de la naturaleza, para que funcione con las cualidades de su contrario, como objeto, como sencilla materia. Se trata de una contradicción sustancial, pero la escritura no tiene estatuto de razonamiento y puede asumir ese carácter, esa paradoja: es la escritura ejercicio del lenguaje en que el lenguaje se niega, lenguaje que quiere ser naturaleza o hacerse del modo en que ella se hace.

En las cosas no hay sentido: toda utilidad o sentido se les transfiere desde la esfera de los discursos. Entonces la escritura trata de ser también así: detener las transferencias de sentido a las cosas, neutralizar el sentido; y, en el lado de las afirmaciones, los textos se abren a la presencia directa de la materia, se hacen permeables a ese resto de mundo intocado, el que –según decía el otro Wittgenstein, el primero– sólo es posible mostrar, pero nunca puede ser dicho.

Si la utopía tuviera una poética, sería una poética materialista de este signo: buscar la vibración del nombre preciso de las cosas, el objeto más estrictamente particularizado en su existencia concreta. Y en ese mostrar, como proponían desde un lado muy distinto los viejos simbolistas, la emoción procede de las zonas de silencio; pero su origen no es la incertidumbre espiritual que ellos pretendían crear, sino que ese silencio se deja sentir como aura de la materia, como energía suya que se hace presente en libertad.

Y entonces, escribe Gadamer, «el artista ya no pronuncia el lenguaje

de la comunicación, sino que construye su propia comunicación al pronunciar-se en lo más íntimo de sí mismo»[7].

Nada de esto tiene valor si se olvida su condición utópica, del mismo modo que la revolución sólo existe como deseo. La escritura sólo cumple esta cualidad de fuga si la conciencia de vivir dentro se da con toda agudeza.

Nadie, por ejemplo, podría escribir un relato inolvidable como Lenz, de Georg Büchner, si no hubiera alcanzado la certeza que recorre sus últimas páginas. Después de sus crisis más fuertes de locura, cuando estaba recogido en las montañas alpinas, Lenz es conducido a la ciudad; su angustia crece, pero le vigilan e impiden nuevos intentos de suicidio. La novela termina así: «A la mañana siguiente, con tiempo opaco y lluvioso llegó a Estrasburgo. Parecía muy lúcido, hablaba con la gente, hacía todo lo que los otros hacían, pero había en él un vacío atroz, ya no sentía angustia ni anhelo; su existencia le era una carga necesaria. Así siguió viviendo»[8]. Éste es el lugar: la vida vaciada de vida, como simulación, como automatismo, la casa de Asterión.

Desde ahí actúa la utopía de la escritura. Por eso, nunca dejan de resultar emocionantes las palabras con que André Breton cierra el Primer manifiesto, porque en la potencia de su deseo vuelven a traer la vida a donde nunca la hubo: «Este verano, las rosas son azules; el bosque, de cristal. La tierra envuelta en verdor me causa tan poca impresión como un fantasma. Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte»[9].

NOTAS

[1] Jorge Luis Borges, «La casa de Asterión». En El Aleph. Alianza, Madrid, 1974.

[2] Miguel Morey, Deseo de ser piel roja. Anagrama, Barcelona, 1994.

[3] Ibidem.

[4] Leopoldo María Panero, Así se fundó Carnaby Street. En Poesía 1970-1985. Visor, Madrid, 1986.

[5] Aníbal Núñez, Cuarzo. En Obra poética, vol I. Hiperión, Madrid, 1995.

[6] Juan Benet, «Un extempore». En Puerta de tierra. Seix Barral, Barcelona, 1970.

[7] Hans-Georg Gadamer, La actualidad de lo bello. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Paidós, Barcelona, 1991..

[8] Georg Büchner, Lenz. Traducción de Rafael Gutiérrez Girardot. Montesinos, Barcelona, 1981.

[9] André Breton, «Primer manifiesto surrealista». En Manifiestos del surrealismo. Traducción de Andrés Bosch. Guadarrama, Madrid, 1969.

PARTE II

¿Hacia una nueva crítica?

1. La pregunta por la nueva crítica

Reflexionando sobre el estado de crisis permanente en que vivió cierta crítica europea durante dos o tres décadas, decía Paul de Man: «Hoy día la aparición de cada nuevo libro parece que inaugura una nueva clase de nueva nueva crítica»[1], y este apunte irónico abre un análisis lleno de sugerencias. Pero, antes de abordarlas, convendría imaginar el carácter de una afirmación de ese tipo en el contexto español: ni sería rara ni es infrecuente un tono similar, aun privado del mismo fundamento: una pauta repetida en el debate público es el fácil y autorizado descarte de lo que nunca ha existido, la jubilación anticipada de movimientos, corrientes y escritores que nunca se han asimilado, que no han llegado a incorporarse al campo de saber propio ni han llegado a tener parte en los proyectos propios de reflexión. Todo se conoce sin haber conocido nada, todo se da por terminado antes de que imprima casi una sola huella.

De este modo, es posible que lo nominalmente aceptado en el plano teórico no tenga presencia en el desarrollo práctico de las cosas. Así, puede buena parte de la crítica seguir rigiéndose de la manera más explícita por los principios del sentido común, sin tener en cuenta –ni para disentir– la mayor parte del pensamiento del siglo XX, ni siquiera el carácter auto-reflexivo que constituye la raíz de toda crítica. Quizá pocas tareas pendientes urgen tanto como la de repasar y asumir el análisis contemporáneo de la noción de sentido común y la falta de validez que éste tiene como criterio de verdad y conocimiento. Valgan aquí, simplemente como sonido paralelo, los rasgos que Miguel Morey confiere a la filosofía de Deleuze: «ejercicio intempestivo», «en abierta hostilidad hacia lo normal, contrario a la decisión de elevar lo normal a normativo», crítica de los presupuestos que toman la forma de todo el mundo sabe que..., nadie puede negar que...[2]. Suenan estas palabras apasionadas –«tal vez el pensamiento surja como tal rompiendo el corazón mismo de

eso que todo el mundo sabe, de eso que nadie puede negar, tal vez incluso sea esa fractura el síntoma que nos hace reconocerlo cuando ocurre: y siempre a destiempo, a contrapelo, a pesar nuestro...»– con un punto de vibración que es quizá el necesario para ponerse en movimiento, para estar en movimiento, para tener vida.

Ni la cómoda sensación de normalidad ni el satisfecho elogio de lo que hay conducen a ningún sitio; no hace falta demasiada memoria histórica para entenderlo. La actitud contraria, la que puede ofrecerse como abierto punto de partida, no es tampoco el quejoso rechazo repetido, sino una sensación de carencia, de inconformidad continua que se vuelque en distancia y reflexión sobre sí misma, que tome las categorías como algo que está para ser cuestionado, que se reclame de otro lugar. Lo nuevo no consiste sino en un gesto de encontrar el hilo vivo y abierto de lo que ya existe, la posibilidad de negación que contiene cada afirmación, de afirmación inscrita en cada negación.

El título de este artículo es una pregunta que no tiene ni quiere respuesta, pero cuya voluntad es seguir formulándose de manera sostenida. Es el espíritu de preguntar, de preguntarse por lo que uno mismo hace. En el mismo sentido, acaba reconociendo Paul de Man –después de su ironía– la necesidad de una crisis permanente: «podría decirse que toda crítica verdadera se da en la modalidad de la crisis»[3]. El lado irónico trataba de desvelar la ceguera: creerse míticamente nueva; pero el otro lado, el de la visión, mostraba la conciencia de crisis como núcleo del pensamiento crítico, separación para juzgar cómo se cumplen sus propias intenciones. La crítica, así, se ve forzada a organizar un ataque constante contra «la noción de que una conciencia literaria o poética pueda ser una conciencia privilegiada, cuya expresión pretende escapar, en cierta medida, de la duplicidad, la confusión, la falsedad que damos por supuesto en el uso corriente del lenguaje»[4]. Pero esto añade ya nuevas cuestiones.

2. El pensamiento crítico

Las últimas frases sitúan la crítica en otro lugar distinto que el de su exclusiva crisis constituyente; sugieren que su crisis no es sino una zona dentro de una herida más extensa y general: la que se pregunta por la verdad del lenguaje literario, por la dimensión cognoscitiva de todo lenguaje, sus límites y contradicciones. El problema de la crítica no es sustancialmente distinto del que concierne a cualquier género de habla, y esto ocurre de un modo al que no suelen ser sensibles las posiciones más tradicionales. Cuando, por ejemplo, se afirma: «La diferencia existente entre discurso crítico y discurso artístico es (...) referencial. Consiste en que mientras este último va referido al mundo, aquél se refiere al discurso artístico y sus relaciones»[5], se obvia una posible concepción del mundo como el conjunto de los enunciados lingüísticos («los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo», escribe Ludwig Wittgenstein en su Tractatus logico-philosophicus[6]), de modo que las relaciones entre el discurso artístico y él no serían otras que las existentes entre los hilos y nudos de una misma red: lenguaje en el lenguaje, y nada distinto sucedería con la crítica.

Así, cuando García Berrio, en aras de un «horizonte de integralidad», pone de manifiesto que cada ismo crítico, cada tendencia metodológica, «lejos de ser el terreno ganado a una verdad satisfactoria y respetable, suele ser, muy al contrario, un reducto acotado ya definitivamente a la parcialidad y al error relativo»[7], no está sino apuntando a un rasgo básico del pensamiento no crítico, el que cree en la certeza de una verdad objetiva, como reflejo secundario de la ilusión referencial. Entre el mundo y el lenguaje, como entre la crítica y la obra, no hay vínculos sujeto-objeto o viceversa, sino un incesante intercambio de voces.

Lo que el pensamiento crítico conoce ha de ser, por tanto, de otra índole; a ella puede aludirse con palabras como discernimiento y reflexión. Sirva como ejemplo de la primera una vieja cita de Samuel Johnson: «Las prescripciones accidentales de la autoridad, cuando el tiempo les ha procurado la veneración, se confunden a menudo con las leyes de la naturaleza y con esas reglas que se suponían coevas con la razón, de las cuales no puede descubrirse la primera aparición... Mi trabajo debe ser el primer esfuerzo de un

escritor por distinguir entre naturaleza y costumbre, y aquello que está establecido porque es correcto de aquello que es correcto porque está establecido»[8]. Más allá de ese punto de ceguera en que se infla el yo, el párrafo muestra los componentes del discernimiento, el gesto inicial de la crítica, su gesto negativo: no aceptar lo dado por el hecho de serlo, no tolerar las identificaciones entre autoridad y verdad, devanar el ovillo separando cuidadosamente los hilos como si fuera la primera vez. En cuanto la crítica se siente instancia de poder, mecanismo de confirmación, desarrollo de certezas y taxonomías previas está dejando de ser crítica. El gesto negativo, el separarse a mirar empezando por el principio.

Para el segundo paso –la reflexión, entendida como gesto positivo–, podría invocarse, sin etiqueta de autoridad, algún rasgo del análisis hecho por Benjamin sobre la teoría romántica de la crítica. La crítica sería una modalidad del pensamiento, caracterizada –según un rumbo fichteano que comenta con amplitud– por la reflexión en el sentido estricto: lo que se produce al volverse algo sobre sí mismo. Como todo pensamiento, tiene un componente cognoscitivo, pero la misma palabra crítica viene a recordar su entidad contradictoria, su resistencia a lo definitivo: «el término implica que, por muy altamente que se estimase la validez de una obra crítica, ésta no puede ser algo concluyente. En ese sentido, bajo el nombre de crítica los románticos asumían a un tiempo la inevitable insuficiencia de sus esfuerzos, trataban de definirla como una insuficiencia necesaria»[9].

Sentado esto, Benjamin muestra que la reflexión que la crítica produce es la de la obra sobre sí misma. De la manera más elemental declaraba esto Schlegel a propósito del goetheano Wilhelm Meister: «libro absolutamente nuevo y único al que sólo se puede aprender a comprender a partir de sí mismo»[10], aunque ha de verse como muestra de una concepción global. Decía Novalis que «aquello que es a la vez pensamiento y observación es un germen crítico»[11]; e igual que respecto a la naturaleza «todo conocimiento del objeto es simultáneamente el propio devenir de este objeto mismo»[12], es decir, una forma temporal del objeto, éste es también el funcionamiento de la crítica respecto a la obra de arte. Salvando los aspectos ásperos que hoy pueden encontrarse en esta descripción

–en parte, señalados antes–, Benjamin dibuja de un modo nítido cómo la actividad mediadora de la crítica desencadena el diálogo del texto consigo mismo, convirtiéndose en motor de su apertura y catalizador de su movimiento: «no debe hacer otra cosa que descubrir la secreta disposición de la obra misma, ejecutar sus recónditas intenciones. Según el sentido de la propia obra –esto es, en su reflexión–, aquella debe ir más allá de la misma, hacerla absoluta. En efecto, para los románticos la crítica es mucho menos el juicio sobre una obra que el método de su consumación».

Relativizadas por citas anteriores palabras como absoluta y consumación, reconocidas en su carácter de perspectiva tan inalcanzable como necesaria, la reflexividad benjaminiana aparece como útil muy válido para el debate. Porque sitúa todo en una ebullición de lenguajes que se cruzan y superponen; porque ve la crítica en una doble medida de discurso concreto y de clave de todo pensamiento y mirada; porque la coloca en el mismo centro del dispositivo que toda obra de arte es y elimina de esa forma las diferencias entre los géneros, entre ella misma y el arte. No en vano dijo Schlegel que toda la literatura moderna puede ser leída en su dimensión crítica, y quizá aún no se han sacado las consecuencias de ello.

A la inversa, estas características del ámbito crítico que lo hacen indistinguible del arte y la literatura llevan también a que la lectura de sus textos no sea distinta de la del texto literario; así, su juego de afirmaciones, la vehemencia de sus descubrimientos no remite a una verdad científica –sea esto lo que fuere–, sino, como ha mostrado Paul de Man, a una retórica, una lógica que se constituye en «la discrepancia entre el sentido y la afirmación»[13], produciendo un texto ambivalente. Ante el texto literario y ante el crítico, la lectura es siempre «un proceso interminable en el que la verdad y la mentira se encuentran inextricablemente entretejidas»[14].

Sin límites ya, la crítica fuerte –tomando el término que Harold Bloom usa para algunos poetas– no sería sino la reflexividad de la literatura fuerte, aquella que –privada de verdad– no renuncia al proceso inseparable de riesgo lingüístico y sentido. La que nombra los núcleos de la vida y/o perfila su vacío, la que persigue en palabras el exterior de todos los lenguajes, lo que está fuera.

3. La lectura y la escritura

La crítica funciona como mediación en el diálogo del texto consigo mismo, es una de las tramas de una ilimitada red de lenguajes; resulta, así, como ya se ha dicho en ocasiones, poco más que una forma de atención dirigida sobre el texto, su campo único es éste, ni antes ni después de él. Las voces que se puedan traer a este diálogo polifónico –como las que aquí han venido: Benjamin o Paul de Man, o cualquier otra– no asientan ni deciden nada, sólo multiplican la resonancia, colorean los nudos, sugieren otros puntos de fuga, otros ángulos de cruce; así, el saber teórico, el conocimiento de la historia, todos los acarreos previos –voces en un diálogo que refleja el texto. No deciden: hablan y escuchan. La audaz interpretación de la crítica como retórica de la ceguera que hace de Man –«el crítico padece de una ceguera muy peculiar: su lenguaje se acerca a tientas a cierto grado de visión, sólo porque el método permanece ciego a la percepción de ésta (...). Hacer crítica de los críticos llega a ser, pues, una forma de reflexión sobre la efectividad paradójica de una visión ciega que hay que corregir a través de las intuiciones que esta misma visión revela sin darse cuenta»[15]– puede leerse como un razonamiento contra el método, a la manera de Feyerabend, y como una relativización de conceptos como teoría y verdad y sus relaciones. Pero también puede leerse como descripción del espacio donde surge el sentido: no en un espacio de saber –si es que, autónomo, pudiera darse–, sino en un espacio de escritura.

Escritura centrada en el texto, lectura: mucho se ha debatido sobre el vínculo entre el crítico y el lector. El prólogo de Carlos Piera a su Contrariedades del sujeto[16], en su sencillez y tono directo, en su vital circunstancialidad, es un texto básico para empezar a tomar la crítica desde otro lado, para preguntarse qué sea el pensamiento crítico; allí se encuentra esta aproximación al acto de leer: «Sea generacional, por escuelas o de otro tipo, la clasificación surge de una actitud no ya distinta de la que conduce a leer, sino opuesta a ella. Querer clasificar o categorizar es ir de caza: buscar algo, y algo ya conocido. Leer es como escuchar: registrar todo y negarse activamente a buscar nada, a considerar a priori qué orden de cosas

es pertinente. El objeto de la lectura, si objeto es la palabra adecuada, es absolutamente individual y toda lectura honrada obra como si no tuviera precedentes».

Entre otras muchas sugerencias positivas, podría deducirse de aquí una imposibilidad de la crítica como lectura, por la contradicción entre ésta y la escritura. En el verdadero lector, en quien se juega algo cada vez que lee, la lectura es un momento intransitivo y concentrado en sí, al que atraviesan ambigüedades y cambios bruscos; es un momento afectivo, en que caben disgustos y pasiones, la felicidad y la tortura. Leer es incluso, como proponía Lledó en uno de sus libros[17], una de las pocas formas accesibles de sentirse feliz.

Toda la intensidad de ese momento del lector se traiciona en la fijeza de la escritura, cuyo móvil es tal vez dejar de saberse momento. El lector que escribe es un lector desleal que, mientras ensaya su comercio con el tiempo, ve tal vez desvanecerse todo el gusto y todos los alicientes que reúne la lectura.

Sólo una vía le queda a la crítica para no cumplir este papel, para no apropiarse de lo que corresponde a la lectura y dejarse seducir por su propio mito de fijeza, para no incurrir en tentaciones de constituirse como falsa instancia de juicio o de poder con jurisdicción sobre ella. Como se deduce de buena parte del razonamiento anterior, esta vía es aceptarse, reconocerse como género de escritura, como género literario, donde no hay realmente palabras sobre el otro texto –nada se dice en el fondo de él, nada puede decirse sino lo que ya él dice, nada por supuesto se resuelve.

Como explicaba Roland Barthes, el crítico sería una clase de escritor que encuentra restringida alguna de las funciones elementales de lo literario: «sería el que no puede producir el Él de la novela, pero que tampoco puede relegar el Yo a la pura vida privada, esto es, renunciar a escribir: es un afásico del Yo, mientras que el resto de su lenguaje subsiste, intacto, marcado sin embargo por los infinitos rodeos que impone a la palabra el bloqueo constante de un determinado signo»[18].

Se trata entonces de no vivir esta afasia como enfermedad, sino como límite en que se establecen las condiciones de un género; vivir

esta afasia como imagen de un movimiento, de sus circunstancias, como imagen geográfica, mapa de una conducta. El crítico es el escritor que no puede decir yo, pero que no hace de ello una coartada para sobrevolar la escritura de los demás que sí lo dicen, sino que escribe dibujando cuidadosamente el hueco que se perfora en ese silencio suyo.

La crítica es un juego entre el ser y el parecer, entre los propósitos y tareas convencionalmente supuestos y la naturaleza de su práctica, que sólo puede crecer desde la raíz de una escritura de ficción. El texto ajeno aporta la materia que el crítico incorpora a su configuración narrativa, a la trama que busca contar un punto impreciso y mudo, vedado. Cuando se asume así, se acepta existir como ficción, entonces surge su propia escritura.

4. Las utopías

Más arriba, al hablar del modo de conocimiento crítico, se citó el resumen que hacía Benjamin de las concepciones románticas: «...bajo el nombre de crítica los románticos asumían a un tiempo la inevitable insuficiencia de sus esfuerzos, trataban de definirla como una insuficiencia necesaria». Es decir, actuaban movidos por un proyecto, cuya culminación sabían imposible; pero esta certeza no restaba impulso, añadía en cambio lucidez sobre las condiciones de su tarea: no aceptarlas así los habría arrojado en el mito y el auto-engaño. En el Primer Manifiesto del Surrealismo, por ejemplo, hay también unas frases de Breton que evocan igual tipo de delimitación del espacio: «Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad, si así se le puede llamar. Ésta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión»[19]: la utopía no niega la vida actual; al contrario, potencia sus virtualidades, la empuja hasta encontrar el camino de sobreponerse a sí misma.

La invocación de utopías ha sido descalificada con contundencia a lo largo de la historia y, de modo especial, en las últimas décadas. En un plano político, se hace recaer sobre ellas una condena de sangre; en el plano del pensamiento, se les atribuye idealismo, falta de sentido de la realidad, evasión en la coartada de un porvenir deseable. En ambos casos es infrecuente el análisis y suele tratarse de valoraciones de cariz ideológico, de gestos propagandísticos de naturaleza conservadora que le niegan al presente proyección, que buscan fijarlo, congelarlo en un futuro estático, sin tiempo.

Es curioso, sin embargo, comprobar cómo el curso de los descubrimientos científicos ha sido guiado por una perspectiva que puede considerarse utópica, es decir, por la imagen y el deseo de un objetivo teórico inalcanzable con los saberes del presente, pero dibujable en su línea de fuga; la ciencia, en buena parte, ha venido siendo un saber de lo que faltaba por saber, un plano de lugares vacíos que a menudo, cuando se coloreaban, iban moviendo su ubicación hasta hacerse otros. ¿No se guiará la crítica literaria, o cualquier actividad cognoscitiva, de acuerdo con pautas semejantes? De hecho, así podría leerse el epílogo de García Berrio al volumen colectivo Teoría de la crítica literaria[20], de reciente aparición; en él se perfilan de modo paralelo las limitaciones actuales de la crítica y las metas que habría que obtener, y en ese esbozo nada resulta idealista o evasivo: el vacío entre los dos polos actúa como succión, una ventosa para tirar de las mentes, para impulsar el trabajo. Si eso puede hacerse dentro de una concepción pretendidamente científica de la crítica, nada impide que con más motivo se intente cuando se concibe como escritura.

La utopía no es del futuro; su prefijo u niega su inserción estricta en el tiempo o el espacio; su única existencia real ocurre en el presente como energía, al modo del deseo. En realidad, en la dinámica de éste se encuentra el modelo más simple del movimiento utópico: la fuerza y el ser están, como se sabe, en el instante del deseo, que sin embargo en la mera previsión de su logro tal vez se disuelve.

Puede hablarse, así, de los deseos que impulsan a la crítica. El deseo del texto, en primer término: una fuerza afectiva, empática, que lleva a ensoñar la identificación y la unidad con él, la permeabilidad de los límites textuales, la recíproca de las voces;

quizá se trata de algo parecido a lo que Lezama llamó el deseo coral: «el deseo –dice– que se hace coral, el deseo que al penetrar logra, por la superficie del sueño compartido, elaborar la verdadera urdimbre de la historia»[21].

Pero, simultáneamente a esta pulsión tan material, opera otra mucho más abstracta, que podría denominarse deseo de la teoría. Mientras el movimiento que conduce de la teoría al texto es quizá un movimiento de poder, el que va en sentido inverso, del texto a la teoría, lo es del deseo. Según Novalis, «encontrar fórmulas para individualidades artísticas, por medio de las cuales éstas sean comprendidas en su auténtico significado, constituye el cometido del crítico»[22]; individualidades, por un lado, asegura la singularidad del texto y el acercamiento a él, pero choca, por otro lado, con la abstracción de fórmulas o el sabor trascendental de auténtico significado. Es la contradicción en que, desde la kantiana Crítica del juicio, parece constituirse la experiencia estética: lo radicalmente subjetivo y particular que se vive y proyecta como universal. El crítico escribe pegado al texto, pero siente en cada una de sus palabras el impulso de lo universal: un universal de un solo uso; en esa paradoja reside el deseo de la teoría, el que funde la lectura en pensamiento. Tal vez cada verdadero poeta, cada verdadera escritura, denuncia la insuficiencia de la teoría, existe en cuanto demanda de teoría.

Es posiblemente una intuición de este tipo la que llevó a Oscar Wilde, un ardiente apóstol de la crítica impresionista, a defender la crítica como núcleo de una forma de pensamiento y a postular para ella la representación de algo tan abstracto como el espíritu de la época: «La influencia del crítico estará en su mera existencia (…). La cultura del siglo se verá realizada en él»[23] –donde los verbos en futuro pueden leerse como fórmulas de lo utópico–, y más adelante de ese diálogo al modo platónico que tituló El crítico como artista, añade: «Hace algunas horas me preguntaste cuál era la utilidad de la crítica. Pudiste también haberme preguntado la utilidad del pensamiento. Es la crítica, como señala Arnold, la que crea la atmósfera intelectual de la época».

Si todas estas tensiones –aun contradictorias– mueven hoy la energía crítica, queda otra referencia fundamental que apenas

necesita análisis: baste de nuevo una imagen de Lezama para llamarla la utopía de las dos calles.

Explica el narrador de Paradiso que a Cemí le era posible elegir para el camino de su casa a la Universidad entre dos calles muy diferenciadas, cuyos rasgos describe, para luego terminar así: «le maravillaba que dos calles, en un paralelismo tan cercano, pudieran ofrecer dos estilos, dos ansiedades, dos maneras de llegar, tan distintas e igualmente paralelas, sin poder ni querer juntarse jamás»[24].

NOTAS

[1] Paul de Man, «Crítica y crisis». En Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea. Traducción de Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra. Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991.

[2] Miguel Morey, «Introducción: Del pensar como forma de patología superior». En: Gilles Deleuze, Diferencia y repetición. Traducción de Alberto Cardín. Júcar, Madrid, 1988.

[3] Paul de Man, loc. cit.

[4] Ibidem.

[5] Pedro Aullón de Haro, «Epistemología de la Teoría y la Crítica de la Literatura». En: VV. AA., Teoría de la crítica literaria. Edición de Pedro Aullón de Haro. Trotta, Madrid, 1994.

[6] Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus Traducción de Enrique Tierno Galván. Alianza, Madrid, 19793.

[7] Antonio García Berrio, «Epílogo: Más sobre la globalidad crítica». En: VV. AA., Teoría de la crítica literaria, ed. cit.

[8] Samuel Johnson, Rambler, n.º 156, 1751. Citado en: Frank Kermode, Formas de atención. Traducción de Claudia Ferrari. Gedisa, Barcelona, 1988.

[9] Walter Benjamin, El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. Traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Península, Barcelona, 1988.

[10] F. Schlegel, citado en: Walter Benjamin, op. cit.

[11] Novalis, citado ibídem (también en: Novalis, La Enciclopedia. Traducción de Fernando Montes. Fundamentos, Madrid, 1976).

[12] Walter Benjamin, op. cit.

[13] Paul de Man, «La retórica de la ceguera: Jacques Derrida y la lectura de Rousseau», loc. cit.

[14] Paul de Man, «Prólogo», loc. cit.

[15] Paul de Man, «La retórica de la ceguera...», loc. cit.

[16] Carlos Piera, Contrariedades del sujeto. Visor, Madrid, 1993.

[17] Emilio Lledó, El surco del tiempo. Crítica, Barcelona, 1992.

[18] Roland Barthes, «Prefacio». En Ensayos críticos. Traducción de Carlos Pujol. Seix Barral, Barcelona, 1967.

[19] André Bretón, Manifiestos del Surrealismo. Traducción de Andrés Bosch, Guadarrama, Madrid, 1969.

[20] VV. AA., Teoría de la crítica literaria, ed. cit.

[21] José Lezama Lima, Paradiso. Fundamentos, Madrid, 1974.

[22] Novalis, citado en: Walter Benjamin, op. cit. (también en La Enciclopedia, ed. cit.).

[23] Oscar Wilde, «El crítico como artista». En Obras inmortales. Traducción de Alfonso y José Sastre. Edaf, Madrid, 1980.

[24] José Lezama Lima, op. cit.

Crítica y ficción –acerca del estatuto de la crítica como género literario–

Nunca he escrito otra cosa que ficciones y soy perfectamente consciente de ello. Sin embargo, creo que es posible hacer funcionar a las ficciones en el interior de la verdad.

Michel Foucault

Hace meses, un medio de comunicación español pretendió importar una polémica italiana acerca de si es legítimo escribir críticas sobre el libro de un amigo. Resultó una polémica frustrada, sin eco, pero la trivialidad de su planteamiento es doblemente significativa: por un lado, según un criterio social, colocaba un velo piadoso ante una cuestión mucho más seria, la del tráfico de influencias, bien lejana de la amistad; si se atendía, por otro lado, al problema de cuál es el estatuto de la crítica literaria, el enunciado de la polémica revelaba la vigencia de la vieja crítica judicial[1].

Escribir sobre el libro de un amigo sólo puede constituir un problema si se entiende la función de la crítica como evaluadora, destinada a la discriminación de lo bueno y lo malo en literatura. Ya en 1914 escribía Ortega: «yo creo que no es la misión importante de ésta (de la crítica) tasar las obras literarias, distribuyéndolas en buenas o malas. Cada día me interesa menos sentenciar; a ser juez de las cosas, voy prefiriendo ser su amante»[2]. Su opinión es rotunda y las premisas, claras: para ser juez, es necesaria una ley que pueda ser aplicada. A estas alturas, ¿podría sostenerse la existencia de tal ley, de una medida para la verdad o la justeza de un texto literario? Más adelante se considerará esta pregunta, pero valga decir ahora que éste es uno de los muchos casos en que las posiciones teóricas o filosóficas que se suponen comúnmente aceptadas no consiguen implantarse en la práctica cotidiana; antes bien, ésta se guía por la norma, en apariencia inmutable, del sentido común, de la opinión

corriente y estereotipada, por la que no pasa el tiempo; la parodia que Proust llevaba a cabo del trabajo académico de una jovencita de fin del siglo pasado, seguiría sirviendo para la koiné crítica en el fin de éste. No en vano decía Lenin que la fuerza más resistente que se opone a cualquier tipo de cambio, es la fuerza de la costumbre.

Una de las causas para la actual revitalización de la crítica literaria judicial se vincula con esto, y es ideológica. Hoy es moneda de uso común que han sido superadas las principales teorías de la modernidad, y la consecuencia más frecuente de este criterio es arrojarse sin reparo en brazos del tópico, reproducir los papeles establecidos, al margen de cualquier autoanálisis.

Otra causa de tal revitalización ha de buscarse en la exigencia del mercado. Crecientemente conducido por un interés de empresa, el mercado editorial precisa de una crítica que cubra un espacio próximo al de la publicidad. Armada con un camuflaje de cultura y de conocimiento, la crítica judicial ayuda a distribuir los grupos de lectores, orienta los diferentes tipos de demanda, asignando etiquetas y describiendo las características de lo que se pone en venta. Las malas críticas son necesarias para que existan las buenas y todo está previsto de modo que no consigan eliminar ningún producto hipotéticamente rentable. La proporción de reseñas dedicadas a unas editoriales y otras, o por ejemplo la marginación de la poesía y de algunas posiciones críticas en los «medios», ilustran la estrecha dependencia que sufre la crítica judicial respecto a los designios del mercado.

Por último, una causa más estribaría en el carácter de los medios en que la crítica se ejerce, sobre todo aquellos no especializados y por ello mucho más difundidos. No se trata ya, en línea con lo anterior, de la tremenda complicidad de estos medios con los intereses editoriales (sea desde la misma composición del capital o desde la publicidad), sino de su propio carácter. Hoy su difusión y su poder se asocian a la eficacia para conformar a su medida sectores de opinión más o menos amplios; esta lógica llena tanto las páginas políticas o económicas como las culturales e impone asimismo su sello a la noticia de libros o de espectáculos. De aquí se desprende el posible valor de verdad de esta crítica: el mismo que, por ejemplo, el de la sección editorial.

Sin duda, hacer balance completo exigiría un detalle que aquí no se pretende. Sirvan sólo estas consideraciones como punto de partida para el rechazo del estatuto vulgarmente conferido a la crítica, que ha de basarse en el análisis de si es posible una verdad en ella y, de resultas, en la postulación de la crítica como género literario.

En 1966 publicó Roland Barthes un breve libro, Crítica y verdad[3], que se toma como hilo conductor en el principio de este análisis. Un personaje hoy olvidado, R.Picard, había dado a la luz un libelo contra el Sur Racine[4] de Barthes, desencadenándose después una furiosa ola de insultos y descalificaciones contra la «nueva crítica» en todos los principales medios periodísticos, sea cual fuere su ideología explícita, desde Le Monde a Le Figaro. En medio de la polémica, el librito de Barthes nacía con un propósito de fijar posiciones, casi –dentro de la habitual apertura barthesiana– como una especie de manifiesto. La tesis se basaba en oponer lo verosímil, propio de los «viejos críticos», a la verdad.

Lo verosímil crítico «reina en las páginas literarias de algunos grandes diarios y se mueve en el interior de una lógica intelectual que no permite contradecir lo que proviene de la tradición, de los sabios, de la opinión corriente»[5]. Recuérdese, en este sentido, el escándalo ante la «osadía» barthesiana de introducir criterios sicoanalíticos en el estudio de Racine, clásico de clásicos, o de disentir de algunos de los tópicos más tenazmente repetidos en la sacra cadena de los manuales.

Barthes enuncia varias características de tal verosímil crítico que, antes que nada, «permanece más acá de todo método». Acorde con el citado imperio del sentido común, «gusta mucho de las evidencias», aunque haya que aclarar que: «sin embargo, esas evidencias no son nada más que normativas», es decir proceden de los límites que se han establecido para cada género («esto no es una novela», dice la crítica judicial) o, en otro terreno, tienen una historia, son ideológicas, y pretenden conservar la línea de evolución de esa historia y sus ideas.

Lo verosímil arraiga, sobre todo, en dos mitos: la objetividad y el gusto. Describir ambos supone el regreso al núcleo mismo de esta postura. La objetividad se compone de «las certidumbres del lenguaje, las

implicaciones de la coherencia sicológica, los imperativos de la estructura del género», y la literatura se asienta, precisamente, sobre el derrumbamiento sistemático de tales seguridades y coherencias, sobre la disolución de tales estructuras.

El gusto no es sino un «conjunto de interdictos que proviene indiferentemente de la moral y de la estética»; el simple recurso a la historia más comúnmente aceptada muestra la ligereza de tal categoría.

Barthes añade, como tercer mito, el de la claridad, que concita ahora menos interés: se entibiaron las acusaciones sobre el uso de «jergas» y él mismo demostró que nadie está libre del peso de uno u otra retórica.

Hasta aquí, la descripción del inservible criterio de verosimilitud empleado por la vieja crítica; frente a él, Barthes oponía la verdad. Es preciso observar, sin embargo, que esta oposición encubre la más honda zona de encuentro entre ambos bandos. Parece claro que, en el seno de la polémica, la denominación «verosímil crítico» busca desvalorizar la postura contraria; pero que los defensores de ésta habrían de reclamarse de la verdad en la misma medida que Barthes. Unos y otros creen que su concepción pone al ejercicio de la crítica literaria en condiciones de alcanzarla. ¿La verdad acerca del texto que se critica?: aunque esto pudiera negarse en parte por los «nuevos críticos», y de hecho se niega, no es posible eliminarlo como latencia en el curso de la polémica. Crítica y verdad centra, así, su mayor interés en el aspecto polémico contra la otra postura, pero está limitado por una afinidad de fondo que no quiere cuestionar; quizá para no abrir más flancos al ataque contrario. En su vertiente de afirmaciones, el libro señala diferentes campos de ejercicio crítico y sugiere algunos puntos de fuga que anuncian el inmediato abandono del concepto de verdad. Pero conviene antes resumir lo que por ella se entiende.

«El intelecto accede a otra lógica, aborda la región desnuda de “la experiencia interior”: una misma y única verdad se busca, común a toda habla, ya sea ficticia, poética o discursiva, porque en adelante es la verdad de la palabra misma». Verdad interior, verdad del lenguaje: en seguida se aclarará que todo texto literario es plural, tiene sentidos múltiples, y esa verdad buscada nunca puede

confundirse con lo unívoco, ha de ser forzosamente una verdad distinta para cada lector.

La pluralidad de sentidos del texto provoca dos enfoques muy diferenciados dentro de la operación crítica. El primero buscaría un «discurso general cuyo objeto es, no tal o cual sentido, sino la pluralidad misma de los sentidos de la obra»; podría denominarse ciencia de la literatura. El segundo sería «ese otro discurso que asume abiertamente, a su propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra»; se denominaría crítica literaria. Más escuetamente, «la crítica no es la ciencia. Ésta trata de los sentidos; aquélla los produce».

La distinción parece clara. Ambos enfoques coinciden en su concepto de verdad y en su aceptación del texto plural; pero diferencian su objeto y, sobre todo, se ven obligados a diferenciar su lenguaje. La pretensión de generalidad de la ciencia, frente al riesgo asumido por la crítica, vuelve a incidir en la cuestión de la objetividad y la subjetividad. Excluido en primera instancia este dilema, al fijar como propósito la verdad interior y del lenguaje, se está reintroduciendo sin embargo en el mismo momento en que se reparten los ámbitos: lo asignado a la ciencia lleva sin remedio el estigma del mito positivista que persigue una verdad universal, mientras que la nueva propuesta barthesiana sólo podía encajar en el espacio asignado a la crítica. Así, se verá pronto reaparecer en Barthes el debate acerca de la verdad, pero ahora dentro del mismo terreno que él ha acotado. Se confirmará, de ese modo, lo inestable de los criterios expuestos en la segunda parte de Crítica y verdad, su carácter de compromiso dentro del campo propio y de predominio de la utilidad polémica por encima de la coherencia en el desarrollo de la argumentación.

En efecto, en cuanto se revisan otros textos de Barthes, se ratifica de inmediato la impresión de que el reparto de papeles entre ciencia y crítica es poco más que una componenda en el sendo de los «nuevos críticos», en la que él ha dejado ya de creer cuando la propone. Sería apenas una concesión a los que se dejan seducir por el prestigio de las ciencias llamadas exactas y de modo más cercano, por los progresos de la lingüística en su formalización; se diría que,

frente a los desgastados mitos de la vieja crítica, la ciencia literaria es un mito de nuevo tipo capaz de permitir que subsista la verdad teleológica que debe ser perseguida.

Ya en el libro comentado abría Barthes una brecha en la credibilidad de la ciencia recién propuesta; así reconocía que los análisis científicos siempre dejarán al margen «un residuo enorme» que, no por azar sin duda, «corresponderá bastante a lo que hoy juzgamos esencial en la obra». La ciencia dibujaría apenas una periferia tan amplia o una base de apoyo tan simple que, a partir de ella, el trabajo crítico seguiría obligado a empezar casi de cero, pues nada de lo esencial se habría tocado, quizá porque es imposible acercarse a la obra concreta sin producir sentidos particulares. El escepticismo barthesiano se reflejaba también en una especie de «ambigüedad calculada»: por ejemplo, citaba La estructura del lenguaje poético, de Jean Cohen[6], entre las muestras de la nueva ciencia, y poco después se oponía frontalmente al concepto retórico de desvío en que este libro se basa.

Crítica y verdad contenía, pues, fisuras y ambigüedades notables. Pero es bien significativo que, un año más tarde, apareciera un artículo de Barthes absolutamente demoledor respecto a las pretensiones de una ciencia literaria. Aquí ya no se dirigía al «enemigo», sino que hacía un llamamiento explícito dentro del ámbito del estructuralismo, supuestamente el suyo. El artículo, «De la ciencia a la literatura» se publicó en 1967 en el suplemento literario del Times[7], y la mejor muestra de su tono es el escéptico inicio sobre las dificultades para definir en qué consiste una ciencia; para él, nada la define o separa de otra cosa que no lo sea, salvo su reconocimiento institucional: «la ciencia es lo que se enseña». La comparación de las posturas mantenidas respecto a su propio lenguaje por la ciencia y por la literatura compone la línea argumental del artículo, claramente dirigido a dinamitar las verdades vulgares del estructuralismo, en especial la formalización de lo literario.

La ciencia basa la pretendida universalidad de sus afirmaciones en que posee instrumentos capaces de ir dando cuenta de la realidad. El tipo de saber que dice alcanzar es, por lo tanto, objetivo, válido genéricamente, no limitado por ninguna condición personal, al menos en su fase de dato seguro. Para mantener intacta esta

modalidad de conocimiento, debe exponerlo de modo formalizado, impermeable a las interferencias del sujeto mediante el lenguaje.

Hay en ello un sabor añejo, como señala Barthes, pues hoy no puede seguir pensándose la objetividad y la subjetividad como en los buenos tiempos de la ciencia positivista. Así, Wittgenstein, al ocuparse de los términos objetivo y subjetivo, afirma que simplemente «estas dos palabras señalan una diferencia entre juegos de lenguaje»[8], ocupan lugares convenidos y variables en función del uso. Y si esto se contempla desde otra perspectiva, se desemboca en la apreciación de Lyotard: «No hay procedimientos definidos por un protocolo unánimemente aceptado (...) para establecer la realidad del objeto de una idea en general. Por ejemplo, no existe ni siquiera en la esfera de la física del universo un protocolo tal para establecer la realidad del universo porque el universo es el objeto de una idea»[9].

El criterio vulgar de que el avance de la ciencia va aumentando las áreas de conocimiento en la misma proporción que hace disminuir las zonas en sombra, choca con la práctica de las crecientes dificultades que los investigadores encuentran para establecer una complementariedad entre teorías dispares e igualmente científicas. «La búsqueda de la precisión no escapa a un límite debido a su coste, sino a la naturaleza de la materia. No es verdadero que la incertidumbre, es decir, la ausencia de control humano, disminuya a medida que aumenta la precisión: también aumenta»[10].

Estas citas u otras cualesquiera de otros muchos autores, incluidos numerosos entre los llamados científicos, como se indica, parecerían suficientes. Pero se trata quizá de un nuevo caso del desfase entre lo aceptable teóricamente y la práctica común. Lo cierto es que, desde que Wittgenstein, entre otros, colocó el lenguaje en el centro de su mirada y decidió no dar nada por evidente en él, el terreno en que la ciencia venía apoyando sus mitos se ha agrietado con rapidez. Así ocurre, por ejemplo, con el propio término conocimiento, sometido a implacable análisis en Sobre la certeza[11], donde ambas palabras –conocimiento y certeza– resultan tan claramente distantes como inseparables: ninguna argumentación es posible sino dentro de un sistema que ha debido elegirse previamente, ni es válida fuera de él; es más: por ello, ningún enunciado de conocimiento puede

alcanzarse sin la mediación, en algún punto del proceso, de una creencia. No hay así límites estables, como se decía, entre lo objetivo y lo subjetivo, al estar sometidos en su valor combinatorio a la volubilidad del uso.

Si no hay estatuto sólido que distinga el conocimiento de la creencia, ¿cómo se sostiene la pretensión científica de objetividad? Barthes entendía (¡en un artículo muy anterior a Crítica y verdad: 1960!) que se sostiene únicamente en la ingenuidad acerca del lenguaje; se trata de la célebre comparación entre «écrivain» –¿el escritor?– y «écrivant» –¿el escribiente?–; este último, entre otros tipos, parece acoplarse al del científico puesto a manifestar su saber, y se define así: «Lo que define al "écrivant"[12] es que su proyecto de comunicación es ingenuo: no admite que su mensaje se vuelva y se cierre sobre sí mismo, y que en él pueda leerse, de un modo diacrítico, algo distinto de lo que él quiere decir (...) Considera que su palabra pone fin a una ambigüedad del mundo, que instituye una explicación irreversible (incluso si admite que sea provisional), o una información indiscutible (incluso si sólo aspira a enseñar modestamente)»[13].

Este desconocimiento por la ciencia de qué sea el lenguaje, su potencialidad constitutiva, es lo que lleva a Barthes a asegurar que «la objetividad, al nivel del discurso, es un imaginario como otro cualquiera»[14], aclarando que «existe un imaginario científico, imaginario en el sentido lacaniano (un lenguaje o conjunto de lenguajes que funciona como un desconocimiento del sujeto por sí mismo)»[15], pues todo enunciado supone una enunciación y ésta, a su vez, supone su propio sujeto; por muchas y estudiadas formas gramaticales elusivas de éste que aparezcan, se reducen a trucos, «designan formas del imaginario»[16].

No es momento de detallar esta postura ni de entrar en ejemplos; se trata sólo de seguir la argumentación que conduce a disolver los límites entre ciencia y literatura. Es hora, pues, de retomar el artículo barthesiano de 1967.

Como se ha visto, la ciencia basa su ser en «la ficción de una verdad teológica, soberbiamente –y de una manera abusiva– separada del

lenguaje». Por eso, el proyecto científico del estructuralismo –propuesto en Critica y verdad – resultaba nuevo, pero no lo bastante satisfactorio, pues dejaba sin solución el problema de los vínculos entre ciencia y lenguaje. Para Barthes era claro lo que debía hacerse frente a ello: «El estructuralismo nunca será sino una "ciencia" más (nacen unas cuantas cada siglo, y algunas de ellas pasajeras), si no consigue colocar en el centro de su empresa la subversión misma del lenguaje científico. (...) La prolongación lógica del estructuralismo no puede ser otra que ir hacia la literatura, pero no ya como "objeto" de análisis sino como actividad de escritura, abolir la distinción que procede de la lógica, que convierte a la obra en un lenguaje-objeto y a la ciencia en un metalenguaje, y poner de esa manera en peligro el ilusorio privilegio que la ciencia atribuye a la propiedad de un lenguaje esclavo»[17].

O, dicho más sentenciosamente, «la ciencia de la literatura es la literatura»[18].

De esta manera, proponiendo la literatura como destino de la evolución de las ciencias, pues sólo en ella es posible que se disuelva el imaginario, Barthes anticipaba los estudios de algunos filósofos acerca del saber narrativo o, por ejemplo, las posiciones de Clifford Geertz en torno a la Antropología. («La curiosa idea de que la realidad tiene un dialecto en el que prefiere ser descrita, de que por su propia naturaleza exige que hablemos de ella sin vaguedades – lo que es, es; una rosa es una rosa–, ilusión, engaño o antoembombamiento, conduce a la aún más curiosa idea de que, perdido el literalismo, el hecho también desaparece». Donde se satiriza el mito del lenguaje científico. O, más crudamente: «La responsabilidad de la etnografía, o su validación, no debe situarse en otro terreno que el de los contadores de historias que la soñaron»[19].)

En algún momento, Barthes saca de aquí una de las consecuencias posibles: «Cada vez más creo que el movimiento profundo del crítico es la destrucción del metalenguaje, y eso para obedecer a un imperativo de verdad»[20]. Esto, hablando en la clave de Crítica y verdad, es como si dijera: puesto que el mito de la objetividad ciega a la ciencia literaria del mismo modo que ha venido ocurriendo con

la vieja crítica, la propuesta de salida positiva en este debate se reduce a la crítica literaria; la ciencia ha fracasado, yendo a caer en el partido contrario; sabe más que él, pero es igual de inconsciente en lo decisivo. De los dos caminos apuntados, queda sólo uno capaz de responder al análisis de conjunto que el libro hacía.

En conclusión, la propuesta de una ciencia literaria hace crisis precisamente en aquellas cuestiones que le son centrales: la de la verdad y la del lenguaje. En cuanto a lo primero, lo indicado acerca del conocimiento y de la objetividad obliga a su revisión. En cuanto a lo segundo, el único camino es la escritura en el sentido barthesiano, la producción de un texto plural; aquí deberían desvanecerse los límites entre ciencia y crítica para quedarse ésta sola, pues desde el principio se planteaba como escritura: había de «reproducir en su propio lenguaje (...) las condiciones simbólicas de la obra»[21], y a propósito de ella se añadía: «es menester que el símbolo vaya a buscar el símbolo, es menester que una lengua hable plenamente otra lengua»[22].

Antes de continuar con las implicaciones de este punto, quizá sea conveniente sugerir otro aspecto que, siendo periférico tal vez al propósito de este artículo, resultaría útil tener en cuenta a modo de sonido paralelo a él. La demanda a la ciencia de que, para eliminar ingenuidades de su proyecto, escriba, conlleva un cambio radical en la consideración de lo que el pensamiento es. Ya Rosa Chacel, por ejemplo, ha insistido siempre en su carácter de función vital, indistinta de las que usualmente recibían ese nombre. La relación entre la escritura y el cuerpo, desarrollada por Barthes en múltiples escritos posteriores, continúa profundizando ese criterio que debe suponer un cambio absoluto de enfoque: escribir la ciencia no es adoptar otro modo de expresión para los mismos contenidos, sino subvertir por completo su carácter.

Tal idea encuentra combativa y exacta fórmula en estas líneas de Deleuze: «El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. (...) Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida»[23].

Esta deriva de lo dicho apoya la creencia de que, al comentar así a Barthes, se está eligiendo el polo principal de su contradicción de partida. Su crítica obsesiva del mito de que el hombre está dividido en cuerpo y alma, por ejemplo en El imperio de los signos[24], se resuelve a través del brote indiscriminado de la escritura allí donde ese mito no existe. El eco de Blanchot en el precedente texto deleuziano devuelve también la escritura al primer plano de este relato.

En los dos textos que se han venido siguiendo hasta ahora como guía – Crítica y verdad y «De la ciencia a la literatura»– se apreciaban ya numerosas indicaciones de la naturaleza de escritura que tiene la crítica literaria, añadiendo alguna de las consecuencias de ello; por ejemplo: «la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella»[25], donde la posible verdad del texto crítico no se concebía como exactitud o acierto o descubrimiento respecto a su referente, sino como autorreferencial, a la manera que sucede en el texto literario.

Si la crítica es literatura, esto debería ser asumido de modo consecuente: ¿qué tipo de literatura es? ¿es homologable a la novela o la poesía, o –aun siendo literatura– es bien distinta de ellas; aun siendo un género literario, es un género de otro orden?

La respuesta a estas cuestiones guarda relación con un asunto postergado en ambos textos de Barthes: el de la verdad; en ellos nunca se ha retirado esta palabra; se ha dicho únicamente que no es una verdad judicial, sentenciadora de calidad o de moral; se ha dicho también que no es una verdad científica en el sentido usual, separada del lenguaje, previa y exterior a él. La verdad de un texto crítico no persigue equivaler, por tanto, a la de Newton (si es que ésta, por su lado, es tal como se supone); pero ¿es del mismo orden que la de una novela o un poema? Se oye decir, en efecto, «¡cuánta verdad hay en Descripción de la mentira o en El chino del dolor!», pero es obvio que cuando se utiliza así la palabra verdad se hace con muchos matices: es otra verdad, no es lo que genéricamente se llama verdad de modo vulgar, es decir, el reflejo exacto de «lo real».

Es necesario preguntarse, por tanto, si es posible prescindir de esta

palabra, pues, mientras eso no se haga, no se cortarán definitivamente las amarras con los mitos de la crítica judicial o de la ciencia literaria, ni tampoco se sentará con nitidez la condición de la crítica como escritura y sus características peculiares dentro de ese ámbito.

Significativamente, era también Barthes quien afirmaba la distancia que separa al escritor de la verdad. Y lo hacía en el mismo texto emblemático de 1960 que se ha citado antes, como una forma de dibujar el parpadeo de su pensamiento que aplica restricciones variables a un amplísimo campo de visión, el cual, según el consejo de Mallarmé, nunca se entrega completo, sino a través de indicios y ambiguamente. Decía entonces: «Puesto que se ha dado a la palabra, el "écrivain" no puede tener conciencia ingenua: no se puede trabajar un grito, sin que el mensaje afecte finalmente, más que al grito, al trabajo: al identificarse con una palabra, el "écrivain" pierde todo derecho sobre la verdad, pues el lenguaje es precisamente esa estructura cuyo fin mismo, dado que ya no es rigurosamente transitivo, es neutralizar lo verdadero y lo falso»[26].

El tono parece rotundo, pero no elimina las líneas de fuga: ¿es sólo el lenguaje literario quien pierde derecho sobre la verdad o es cualquier lenguaje a causa de su estructura esencial? El problema es grave, pero vale más obviarlo de momento y ceñirse a la consideración de la escritura, en cuyo ámbito sí puede haber esta certeza: la identificación con la palabra, el espesamiento del significante suprimen el criterio de verdad, neutralizan, suspenden su vigencia.

Lo suspenden, pero seguramente no evitan que siga latiendo. Como se comprueba en el propio Barthes, parece difícil mantener esa radicalidad, ser consecuente en el desarrollo de una argumentación nítida hasta el fin sin ceder a la presión multiforme de la doxa. En el caso de la crítica, sin embargo, no ser claro supone dejar abierta siempre la puerta al regreso de lo judicial, el silencio sobre su estatuto literario.

Lo cierto es que el razonamiento que se puede alumbrar desde la consideración de la escritura, coincide casi con exactitud con otros más generales que arropan esta posición y permiten ir más lejos. Por no volver a Wittgenstein, se podría remitir esta demanda de

apoyo a otro lugar paradigmático y raíz de este pensamiento, el que ocupa Nietzsche con sus tan citadas frases: «¿Qué es, pues, la verdad? Una multitud movediza de metáforas, de metonimias, de antropomorfismos, en definitiva, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, traspuestas, y adornadas por la poesía y por la retórica, y que después de un largo uso, parecen establecidas, canónicas y obligantes a los ojos de un pueblo: las verdades son ilusiones que hemos olvidado que son tales»[27]. O, como glosa Enrique Lynch, con Nietzsche «la verdad deja de ser una cualidad del enunciado para convertirse en una competencia del sujeto de la enunciación»[28], frase que tiene la ventaja de traducir el pensamiento nietzscheano a un modo de hablar próximo al de Barthes que se ha venido manejando, y poner así más de relieve la identidad de estas posturas.

No hay verdad objetiva, referencial. Lo que se llama verdad es una elaboración lingüística consolidada históricamente en el seno de relaciones de poder de uno u otro tipo. Sólo la presión de la opinión común o una ansiedad de raíz platónica, explican la persistencia del término. Es posible, por tanto, prescindir de él y más si se trata de lenguaje, el ámbito en que se construye la fábrica de su disfraz.

Si esto es así y si además la crítica es literatura, no hay ninguna razón para no afirmar que, en su relación con lo que se denomina verdad, la crítica literaria tiene el mismo estatuto que la ficción. La crítica es uno de los géneros literarios de ficción.

Así, una vez más, Barthes pudo empezar El imperio de los signos con esta exposición de planteamientos: «Si quiero imaginar un pueblo ficticio, puedo darle un nombre inventado, tratarlo declaradamente como un objeto novelesco, fundar una nueva Garabagne, de manera que no comprometa a ningún país real en mi fantasía (...). Puedo también, sin pretender representar nada con ello o analizar la menor realidad (son los gestos mayores del discurso occidental), deducir de alguna parte en el mundo un cierto número de rasgos, y con esos rasgos formar deliberadamente un sistema. Es a este sistema a lo que llamaré: Japón»[29]. Cuando dice también, establece una ecuación entre el país inventado por la fantasía y el extraído de la realidad; utiliza nombres de lugares y personas, describe escenas y objetos, relata experiencias de viaje y,

sin embargo, lo declara de ficción; niega cualquier propósito referencial, cualquier posibilidad de determinar en el libro algo acerca del país.

En esto consistiría entonces lo ficticio: en una imposibilidad de conocer nada exacto acerca de la realidad mediante un texto; bloqueado por el carácter autorreferencial de éste, un lector ha de limitarse a recorrerlo internamente, aplicándole todos los códigos a su alcance, trazando una y otra vez caminos que persiguen su rostro plural.

Es obvio que estas consideraciones no avanzan ni un paso respecto a la consabida noción de función poética en Jakobson y únicamente pueden ser útiles para subrayar su radicalidad. Otros intentos para definir la ficción se mueven en un terreno muy resbaladizo, pues parecen depender de conceptos opuestos en cuyo enfrentamiento encontrarían su sitio. Tales conceptos serían realidad –como es tradicional y se apunta en la última cita de Barthes– o verdad –como ocurre en la mayor parte de la reflexión de Enrique Lynch[30]–; en ambos casos, se diría que la vía está cortada, pues los conceptos instrumentales son más oscuros que el que mediante ellos se pretende definir. Resulta sintomático también que, a lo largo de los dos primeros volúmenes de una obra como Tiempo y narración[31], Ricoeur no defina la ficción: o bien se da por supuesta, o bien se acoge a la mímesis aristotélica –es decir, el código del sentido común–, traduciéndola como «representación de la acción»; en algún caso, parece posponer el problema hasta su contraste con la «realidad» en el último volumen, manteniéndose así dentro del método habitual.

Al margen, pues, de estas posturas, podría recapitularse lo anterior así: el texto de ficción no tiene propósitos de objetividad ni referenciales[32], y en él no opera el criterio de verdadero o falso, queda suspendido. Pero este acercamiento negativo no es suficiente, como se comprueba con sólo desarrollar las frases de Nietzsche citadas antes: «¿Qué es, pues, la verdad? Una multitud movediza de metáforas, etc...». Eso equivale a decir que lo que hoy es aceptado como verdad ha nacido como ficción y, por tanto, que ésta es la única que subsiste de todo el conjunto de conceptos que se manejan; las demás se reducirían a ser máscaras ideológicas de la

ficción, la historia de sus canonizaciones y anatemas sucesivos.

Se trata así de un proceso que, en cada uno de sus ciclos, debería ser sometido de forma permanente a crítica, pues «las ficciones pueden degenerar en mitos cada vez que no se las considera conscientemente como invenciones»[33]. De este modo, deben arrumbarse todas estas categorías y aplicar otras nuevas que operan en el único campo resultante, que podría llamarse ficción. Ése es el contenido del criterio nietzscheano del valor, que resume así Miguel Morey: «Lo que importa no es tanto la verdad de un enunciado cuanto su sentido y su valor: desde dónde se puede afirmar tal o cual cosa, a quién o a qué sirve el que se determine de éste u otro modo el problema...»[34]. De lo que se deduce la equivalencia de los valores puestos en juego por la novela o la poesía y los que moviliza la crítica literaria. No parece tampoco que sea otro el sentido de las palabras de Foucault que encabezaban estas páginas.

El criterio de valor así tomado conectaría con otras corrientes de pensamiento ajenas a la base de esta postura, e incluso opuestas a ella. Sería, por ejemplo, el caso de Saussure, cuando el papel de cada signo depende siempre de su posición y sus relaciones. O incluso las ideas sartreanas sobre esencia y existencia. Todo ello podría sugerir que se trata de un nuevo traje histórico, «moderno», de la misma verdad de siempre. Ha de observarse, sin embargo, que este criterio de valor conlleva su propia autocrítica de modo permanente, pues no tiene ser en sí, es móvil, relativo, varía según los sujetos, el tiempo o los distintos tipos de lenguaje. No es un nuevo nombre, es otra mirada.

No se trata entonces simplemente de definir la ficción, sino de reorganizar la estructura de todo un campo de conceptos. Tal tarea, además de ser muy compleja, choca con las servidumbres del uso, en el que palabras como «verdad» o «realidad» están a la orden del día en cualquier nivel y juego de lenguaje; ello ocasiona que se superpongan acepciones diversas y se empleen como si fueran la misma, pues para no hacerlo resulta preciso un continuo ejercicio de metalenguaje.

Más allá de la voluntad teórica, este fenómeno es decisivo para la

práctica actual de la escritura de ficción. En efecto, una de las intuiciones más fecundas de Lynch señala que las narraciones «se nutren de la cotidiana confusión entre conocimiento y certeza», de tal forma que: «aquello que puede ser narrado es, de alguna manera, siempre verdadero. Y, en contrapartida, lo narrado nunca es del todo verdad, es decir, conserva, atesora un fondo de ficción que estimula nuestra creencia y cuenta con ella»[35]. Reaparece aquí la reflexión wittgensteiniana de Sobre la certeza, antes mencionada, acerca de la dificultad para establecer un criterio sólido que distinga conocimiento y creencia, de tal modo que es ésta, en último término, la que determina el valor de cualquier tipo de enunciado.

Esta idea, aparte de situar a la ficción sobre el río revuelto de la confusión de conceptos, toca un problema –como se sabe– decisivo para el estatuto de lo ficticio: el papel del destinatario, del lector. Se asentaría así en un pacto; cada una de las partes, sin obligaciones previas, extrae del objeto todo aquello que le sirve; el objeto –el texto– realiza su ser en la generosidad de una renuncia.

«Yo, narrador, puedo coincidir o no con mi narratario en cuanto al grado de referencialidad de lo que narro, pero en cualquier caso en mi relato hago verdad de una creencia e invito a compartirla, cotejo aquello en que creo –y que se pone de relieve en mi narración– con lo que puede o no creer el otro»[36].

Los intentos que hace Lynch para delimitar el estatuto de lo ficticio, parecen más productivos y más aliviados de su lastre, cuando se proyectan sobre este eje con doble dirección entre escritor y lector. En efecto, la mayoría de las definiciones propuestas por él funcionan de un modo relativo, en referencia a la «verdad», y maneja esta palabra casi siempre sin definir sus límites y un tanto acríticamente, olvidando las alusiones a Nietzsche que él mismo hace en otros lugares; se diría que cae –o actúa como si cayera– en brazos del concepto más vulgar de verdad, el que podría resumirse en esta fórmula de Aristóteles: «Falso es decir que lo que es, no es, y que lo que no es, es; verdadero, que lo que es, es, y lo que no es, no es»[37].

Pues bien, este lastre en la dimensión teórica de su trabajo no impide que aporte luz sobre la actividad práctica del escritor de

ficción a través del juego de confusiones y sobrentendidos que median entre él y el lector. Con tal recorte pueden leerse las siguientes apreciaciones, entendiendo en ellas «verdad» como la «verdad vulgar», de uso común en el medio en que se mueven autor y lector.

Las marcas que Lynch asigna a la ficción son tres: la creencia – ya comentada–, la simulación y la analogía; las tres tienen en común su naturaleza dinámica, sea del movimiento o la voluntad; el texto ficticio ejerce o experimenta en sí una tensión que le impide constituirse en estado inerte, ser estático; la ficción es activa; no es un rasgo del rostro, sino un gesto.

«La ficción es una analogía de verdad», es decir, sustituye a la verdad, ocupando su hueco mediante una identificación. Puesto que lo hace con un concepto al que se supone contrario, tan suplencia requiere del disimulo: «En la ficción el sujeto coloca una verdad simulada, una impostación que, respecto de lo verdadero, funciona como si lo sustituyese plenamente»[38]; para aclarar más el criterio, Lynch reseña con rapidez el ensayo de Vaihinger, La filosofía del como sí[39]: «al esgrimir una ficción nos inscribimos dentro de una variedad del juicio hipotético, pero a consciencia de que se trata de una hipótesis que jamás será verificada por la experiencia»[40].

Por un lado –«el sujeto coloca», «al esgrimir»–, hay un acto que parece añadido, un movimiento que excede de lo normal, que introduce una interferencia en el discurso. Ese acto voluntario llevado a cabo por el sujeto de la enunciación –«a consciencia»– va marcado por una actitud de falsedad –«simulado», «impostación»– , que se aprovecha sabiamente de las condiciones del juego: no va a ser confrontada con la experiencia, no se le va a exigir la referencialidad que a otras variedades del juicio hipotético (¿la ciencia?¿el derecho?) se les exige.

Se trata de una valiosa descripción del punto de vista que adopta, por ejemplo, el narrador, para sacar provecho del concepto vulgar de verdad y potenciar el valor de su texto al ser recibido por el público. Esta misma actitud impulsa el creciente papel del tono en la literatura contemporánea o permite el uso consciente de la sinceridad, la impostación de sinceridad, como figura retórica. Y Kermode ha desarrollado la idea de que la antinovela necesita de

una lectura que en parte pretenda encontrarse ante una novela: «Cabe preguntarse hasta qué punto podrían lograr su efecto estos libros, si fuésemos, como cree Robbe-Grillet que deberíamos serlo, genuinamente indiferentes a todas las expectativas convencionales. En cierto sentido su presencia es necesaria para derrotarlas»[41].

La crítica literaria, a su vez, juega a reflejarse como en un espejo cóncavo, en la crítica judicial y su mito del sentido unívoco del texto; y ese juego vertebra de alguna manera el propio ser del discurso, que se refiere a ello en un como si y lo utiliza a modo de contradictorio reductor/productor de ambigüedad; la simulación de verdad ante un público que cree en ella actúa como motor de la lectura, al mismo tiempo que aleja, extrema la lejanía de los códigos puestos en acción respectivamente por el escritor y el lector, acentuando de resultas la apertura del sentido.

Una vez propuesto el carácter de ficción de la crítica literaria y esbozada la naturaleza de lo ficticio, cabe preguntarse cuál puede ser el estatuto concreto de la crítica como género literario.

Hay, evidentemente, otra dificultad previa y tan complicada que no es posible abordarla en este contexto: la categoría de género literario. El estado actual de la cuestión es paradójico y se basa en una dialéctica continua entre la existencia y la inexistencia de límites que distingan unos géneros literarios de otros; debe subrayarse lo de actual, pues tales dificultades no parecen haber existido siempre, en una consideración histórica. La paradoja funciona más o menos así: por un lado, hay un núcleo de cada género, un centro de referencia hacia donde el texto se remite, tanto en la intención del autor como en la construcción de su escritura; sin embargo, la tensión hacia ese centro no se compone de caracteres constantes y formalizables, sino que requiere una lectura específica, es decir, particular en cada texto; por tanto, el núcleo es móvil e inaprensible desde la generalización, se crea cada vez; aquello que lo relaciona con los otros núcleos del mismo género, igualmente forjados, es también móvil, una red perceptible, posible de reproducir en un discurso, pero en continuo desplazamiento; y tal discurso será concreto, no una teoría global estable.

Por otro lado, estos factores cohesivos, dado su carácter nómada, pueden ser usados por el autor como elementos de disolución de la categoría género. Por ejemplo, parece posible reunir un haz de rasgos comúnmente adscritos al género narración, para hacerlos operar bajo el dominio de otra línea de tensión que apunte al núcleo del género poesía. Los límites saltan, las zonas de confluencia internas de un género se convierten en zonas de confluencia entre los géneros.

De este modo, lo expuesto por Ricoeur acerca de la historia literaria como dialéctica continua entre paradigma e innovación[42], habría de aplicarse en la actualidad con un paradigma también en desplazamiento, casi a la manera en que cada planeta combina dos órbitas distintas: la que lo relaciona con otros y la que lo mantiene en sí mismo; el paradigma es lo relativamente fijo respecto a la innovación; pero no deja de trasladarse aunque sea con paso más solemne.

Así, se usarán nombres de géneros literarios con la conciencia de estar aludiendo tanto a algo que existe como a algo que se diluye, y ambas cosas de modo permanente. Aun más, la determinación del lugar de la crítica como género debe contar con esta movilidad y entenderse dentro de una necesaria reordenación de las categorías.

La clave para tal reordenación general seguramente ha de ser lo narrativo. Por dos razones. La primera reside en los privilegiados vínculos entre narración y ficción, dado que la ficción es la médula del texto literario, su mismo ser, como hasta aquí se ha visto. Y, en segundo lugar, porque –siendo la participación del lector exigida por la naturaleza de lo ficticio– la actitud lectora ante la narración sirve de modelo para la actitud lectora en general: leer es construir una trama que se superpone al texto, sea cual sea la etiqueta previa de éste. En el caso de la crítica, atender a esta práctica es aun más importante, pues el crítico es también, necesariamente, un lector.

Todo ello coloca lo narrativo en el centro del problema acerca del lugar de la crítica entre los demás géneros literarios. La teoría de la narración ha hecho numerosas aportaciones en los últimos años; pero de ellas interesan especialmente ahora las que inciden en la noción de lo narrativo como composición de tramas, pues es este atributo en concreto el que recorre e impregna de narración todo

texto, toda escritura y lectura.

Véase, si no, este párrafo de las palabras con que Wittgenstein presentaba sus Investigaciones filosóficas: «Mis pensamientos desfallecían tan pronto como intentaba obligarlos a proseguir, contra su inclinación natural, en una sola dirección. –Y esto estaba conectado, ciertamente, con la naturaleza misma de la investigación. Ella misma nos obliga a atravesar en zig-zag un amplio dominio de pensamiento en todas las direcciones. –Las anotaciones filosóficas de este libro son como un conjunto de bosquejos de paisaje que han resultado de estos largos y enmarañados viajes»[43]. El proyecto del libro se resume en una cadena de metáforas –direcciones encontradas, «atravesar en zig–zag», «bosquejos de paisaje»– que desembocan en la fórmula del viaje; en la afinidad de esta imagen con la tan repetida en Barthes de itinerario, puede descubrirse la naturaleza narrativa, constructora de tramas, de las Investigaciones para su autor; por cierto, Wittgenstein nunca desdeñará en su escritura el uso de este tipo de metáfora que hoy puede, con sorpresa, reconocerse como barthesiana avant la lettre: «tendríamos que describir sutilezas extremas que, sin embargo, en absoluto podríamos describir con nuestros medios. Nos parece como si debiéramos reparar con nuestros dedos una tela de araña»[44].

Pero, y esto es aun más importante por lo que afecta al papel del lector, la latencia narrativa no se limita al texto, sino que recorre también otros órdenes de la realidad, constituyendo incluso el mecanismo de la percepción. Para mostrarlo, Lynch se ampara en estudios recientes de fisiología, según los cuales «la visión es una compleja operación compositiva en la que el cerebro elabora información que se registra en estos minúsculos dispositivos, que, como es lógico, está plagada de errores y diferencias, dada la naturaleza puramente aleatoria de los flujos de energía y la irregularidad de los órganos (los toscos bastoncillos y conos que componen el núcleo del ojo) que se ocupan de registrarla y procesarla»[45].

De aquí mismo parece extraer Lynch una de sus definiciones de relato: «un juego de la consciencia consigo misma, un ardid por el cual la consciencia fija, ordena, categoriza, diseña, ensambla,

compone y descompone, aquello que en cada instante se le manifiesta como una propiedad inexplicable de las cosas, entregadas al vértigo de sus mutaciones»[46]. La narración es una mirada combinatoria de elementos, estructuradora; la narración es, en esencia, la mirada, la forma en que toda mirada se conduce.

Este proceder corresponde exactamente a lo que es una actividad de construir tramas, que Ricoeur, traduciendo de modo libre a Aristóteles, define como «la disposición de los hechos en sistemas»[47]; lo que no constituye un gesto inerte, sino dinámico, y produce cambios decisivos en los hechos que le sirvan de materia prima: «es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración»[48]. Es decir, la trama no implica sólo articular los hechos, sino su traslado a otro plano, creación de un valor que no existía en ellos aislados y que sólo alcanzan al ser así dispuestos: «La disposición configurante transforma la sucesión de los acontecimientos en una totalidad significante, que es el correlato del acto de reunir los acontecimientos y hace que la historia se deje seguir. Merced a este acto reflexivo, toda la trama puede traducir un pensamiento»[49].

Tanto la mirada como la narración son impulsadas a realizar su tarea compositiva por una finalidad: lo que suele ser llamado sentido. Así Lynch vuelve a definir el relato de este modo: «cada estrategia narrativa de hallar sentido» o, más metafóricamente, «cada trama es una figura, una constelación, una telaraña dispuesta para atraer el sentido»[50]. Por su parte, para Miguel Morey, mediante «el saber narrativo», «se determina el sentido del pasar de las cosas que pasan»[51].

¿Qué sentido ? Para el ojo, seguramente lo que se llama realidad. Para el relato, Lynch ensaya una explicación de raíz existencial relacionada con la vivencia del tiempo y la muerte, para la que tiene en cuenta a Ricoeur y Kermode; Morey sitúa el relato más cerca del ojo, al ubicar el saber narrativo en la conciencia empírica. En todo caso, el concepto no es necesario aquí para seguir, y puede remitirse, por ejemplo, a sus libros – La lección de Sheherezade y El orden de los acontecimientos.

Para el propósito que guía el presente relato, es decisiva la concepción de lo narrativo como elaboración de tramas con el fin de establecer un sentido. La crítica se beneficia de modo especial de varias de las características del proceso narrativo que se deducen de esta idea. Es preciso por eso preguntarse qué tipo de constructor de tramas es la crítica, en qué lugar específico se sitúa para realizar tal operación.

En frase antes citada de Lynch se recogía la imagen recurrente de la telaraña «dispuesta para atrapar el sentido», y se añadía además: «y tanto el narrador como el narratario están situados en ella como la araña en su tela»[52]. Se trata de una idea muy conocida. El texto literario no establece un proceso típico de comunicación: el lector no es un receptor que decodifica un mensaje; no hay mensaje, sino pluralidad de sentidos y de códigos; no hay decodificación, sino interpretación, reconstrucción de uno o varios de los sentidos posibles. El proceso creativo se da dos veces, tiene dos polos.

El crítico es un lector: se enfrenta a un texto, elige en él una trama y atrapa con ella un sentido. Pero Barthes, precisamente en Crítica y verdad, distinguió con claridad que «hasta si se define al crítico como un lector que escribe, se está queriendo decir que ese lector encuentra en el camino a un mediador temible: la escritura». La lectura del lector se separa radicalmente de la lectura escrita del crítico; éste vuelve a impulsar, a través de la potencialidad de su texto, una nueva proliferación de los sentidos. Su lectura, una vez escrita, ya no es suya, pues se ha convertido en texto, cadena de símbolos.

El crítico es un lector que escribe su lectura. Fabrica su trama al leer, y al escribir, con esa trama, construye otra al albur de la palabra. Está a ambos lados de la trama, es araña dos veces. Su forma de ser narrador en segundo grado recuerda al ejercicio del sicoanalista, tantas veces mencionado por Lynch: con materiales tomados de un origen externo a él, del relato fragmentario del paciente, establece una trama para fijar un sentido, produce una narración. Véase que, aunque los materiales componían ya otro relato y él los utiliza en segundo grado, el suyo es muy distinto y se sostiene en una trama nueva para alcanzar un sentido nuevo. No hay meta-relato, sino reciclaje de materiales para crear algo

diferente de ellos.

El crítico extrae materiales de su lectura y, al escribir, diseña con ellos una trama nueva; produce un relato desde su recepción del relato. No se trata –y es importante insistir– de que el texto leído sea un lenguaje-objeto, pues los elementos deducidos de él intervienen combinándose como lo haría cualquier otro cuerpo de la realidad –las cosas que se nombran en un poema no son distintas del hipérbaton que refiere el texto crítico. No hay tampoco en el texto crítico metalenguaje, sino escritura; sus materias se funden al recibir el peculiar calor de ese modo de trabajar la palabra. Del mismo modo que Barthes pedía que el símbolo acudiera a recubrir el símbolo, podría decirse que la trama del relato crítico acude a recubrir la trama del primer relato; nunca lo consigue, pues es múltiple y huidiza, pero propone su valor de texto.

Si la narración es un sistema en el que, como pretenden algunos teóricos, se articulan una fábula y una trama, la crítica constituye un procedimiento especial para llevar a cabo esta articulación: concentra su empeño en el tejido de una trama en segundo grado y pretende que, a través de ella, discurra la fábula del texto matriz, no teniendo fábula propia. Esto es sólo un propósito, uno de esos gestos ficticios del como si, ya que fábula y trama no pueden existir separadamente más que en una especulación abstracta y cada mínimo cambio de la trama empuja consigo el cambio en los demás componentes del texto. Se trata de una propuesta de intenciones que, sirviendo de coartada a la ficción encerrada en la crítica, describe además el modo en que ésta se comporta al construir su relato.

Es preciso aclarar, por último, que la insistencia del término relato no significa que se esté aludiendo sólo a la crítica literaria que se ejerce sobre narraciones. Es atributo del lector introducir una trama en su percepción de cualquier texto: poético, ensayístico, etc... Y el crítico usa de su condición de lector para componer una trama narrativa con cualquier tipo de texto; su relato cuenta tanto la historia de un poema como la de una novela. No es preciso que el poema sea narrativo; la historia que cuenta el crítico es la trama que ha ido tejiendo con su lectura. Como toda crítica es ficción, toda crítica es también relato.

Esto no sólo es una definición genérica, sino que el ejercicio de las propiedades de una trama narrativa es lo que permite la composición misma del texto crítico. Ya se ha apuntado antes uno de los atributos del lector, pero conviene desarrollarlo: «Al leerlo –señala Lynch a propósito de un fragmento de Queneau–, tendemos a constituir la trama que falta en el texto, tendemos intencional o involuntariamente a sustituir al autor, a imprimir una causalidad de cierto orden en la escueta relación de acontecimientos intrascendentes»[53]. Y, en esa tendencia, ocurre que la propia trama que va hilvanando el lector es capaz de generar por sí misma una fuerza que lleva hacia adelante la lectura, sin importarle para ello aumentar su grado de independencia. La trama es tanto la estructura de la ficción, como su origen y alimento.

Si esta cualidad de la trama contribuye a independizar a la lectura respecto al texto, piénsese en cuánta mayor medida afectará a la distancia entre el texto crítico y su texto matriz. El crítico elabora dos tramas, primero sobre el enunciado que lee y luego como sujeto de la enunciación; pone a prueba todos los códigos en su poder en las dos ocasiones; introduce la distorsión de su palabra trabajada. Toda su escritura se basa en este principio de la trama, pues su intención es hacer legible un hilo conductor que muestre el proceso del sentido en el texto matriz tal como él ha creído hallarlo. «Hilo conductor» es una noción que Lyotard, en un comentario sobre Kant, describe así: «es la manera en que el juicio reflectante, atento a las singularidades dejadas de lado por la formulación cognitiva, al "espiarlas" para tratar de buscar en ellas un orden, presupone libremente ese orden, es decir, juzga como si hubiera alguno»[54].

Salvando las referencias de Lyotard al contexto de su razonamiento, parece difícil encontrar una definición mejor de la intencionalidad que mueve a la crítica: espía, sonsaca; demanda un orden que necesita porque debe componer un discurso; lo presupone, actúa como si lo hubiera. Queda lejos de aquí la «verdad crítica», ni siquiera es creíble su sombra: el crítico se comporta como un narrador a quien sólo parece distinguir el carácter de sus materiales y su parentesco con el lector.

Así el crítico reivindicará la arbitrariedad de la lectura, del mismo modo que el novelista lo hace con su combinación de experiencia y

fantasía, de datos e inventos, con su arte de la mentira. Esta característica de la arbitrariedad vuelve a afectarle además por los dos lados, puesto que es otro de los atributos de cualquier trama.

«En la imposibilidad de reducir el discurso narrativo a un puñado de reglas formales radica todo su encanto y su poder de persuasión. El conjunto de la crítica occidental está construido sobre la arbitrariedad de la lectura, sobre la disidencia –también en materia de tramas– y la inconmesurabilidad entre el mundo y su interpretación», y a estas frases añade Lynch el ejemplo de Lutero[55].

La narración es obra abierta. El intérprete crea cada vez su estructura y su sentido. Esto al crítico-lector le libera de todo mito que lo ate a una versión del texto como la verdadera. Pero también al crítico-narrador le deja sueltas las manos: «las ficciones narrativas se caracterizan no por su necesidad, sino por su contingencia»[56]. La lectura que el crítico escribe no se consolida siquiera como su única lectura: puede volver sobre el texto matriz y encontrar otros caminos, contradecirse, invertir su rumbo, hilar su tela sobre otro eje; pero también su lector, el que lee el texto crítico, deberá elegir su trama, arriesgar su lectura de la lectura, multiplicar obligatoriamente los sentidos. Pues el texto crítico es literatura.

Antes de continuar, es preciso aludir a otro problema: al identificar crítica y narración, en virtud de su común carácter de constructoras de tramas, ¿no se estará forzando el concepto de lo narrativo, reduciéndolo a uno solo de sus rasgos? Por ejemplo, la ausencia de una dimensión temporal en la crítica lleva a Kermode a emparentarla más con la poesía que con la novela. Para responder a esto, hay que referirse al modo en que lo narrativo –como antes se ha indicado– podría desempeñar el papel de eje para la reorganización de los géneros y, como consecuencia, de qué manera crítica y narración coinciden.

Si se parte del modelo propuesto por Ricoeur en Tiempo y narración, se comprueba cómo la decisivo para él es la síntesis que realiza entre Aristóteles y San Agustín. De Aristóteles toma la trama y las nociones de acontecimiento y personaje, aunque éstas últimas de modo secundario, pues la discusión de numerosas teorías que

lleva a cabo le obliga a irlas debilitando, al hacerlas cada vez más extensas y laxas. De San Agustín toma su análisis temporal que, superponiéndose a la trama, se convierte en lo esencial de toda narración: «El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. El tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal»[57]. Tanta firmeza no libera a Ricoeur del miedo a una evolución que acabara eliminando la dimensión temporal de la narrativa; supondría, sin embargo –dice–, la pérdida de sus valores existenciales.

No se trata de discutir esta postura, sino de advertir la posibilidad de otras salidas a partir del modelo mismo de Ricoeur. Por ejemplo, dándose cuenta de que lo más audaz de su elaboración y lo más débil residen en el mismo sitio: que la trama aristotélica que le sirve de base no tenga en cuenta el tiempo; aun más: en muchas ocasiones, cuando polemiza con otras teorías, Ricoeur se ve obligado a apoyarse en ello y a subrayar el desarrollo sintagmático en forma de trama como lo decisivo de la narración; cuando argumenta en esta línea, por ejemplo contra las posiciones de los formalistas, siembra la incertidumbre por el lado contrario: ¿lo sintagmático y tramado es narrativo en sí mismo? ¿sólo cuando es correlato de lo temporal? ¿o es que siempre es correlato de lo temporal, produce siempre una experiencia del tiempo?

Así Genette ha llegado a decir que: «El texto narrativo, como cualquier texto, no posee otra temporalidad que la que toma, metonímicamente, de su propia lectura»[58]. El propio Ricoeur admite que «si la sucesión puede subordinarse a alguna conexión lógica, es porque las ideas de comienzo, de medio y de fin no se toman de la experiencia: no son rasgos de la acción efectiva, sino efecto de la ordenación del poema»[59]. Y podría añadirse que San Agustín atribuye el hallazgo de su teoría temporal al haberse apercibido del papel que la memoria y la previsión juegan en el recitado de un poema. Es decir, numerosos indicios asegurarían la existencia de una carga de tiempo en el simple carácter lineal del significante lingüístico, en la configuración sintagmática, en los mecanismos que operan dentro del lector durante su lectura. Y ello, en cualquier tipo de texto.

El modelo de Ricoeur da cuenta del «relato de ficción», de la narración en sentido tradicional y restringido, y se debilita al querer aplicarse a otros campos (cierta clase de historiografía); se opone además a que existan «relatos de ficción» fuera de ese modelo. Sin embargo, lo ficticio como criterio de conocimiento opuesto a verdad o realidad, y la trama, como método de composición, se cruzan también en numerosos textos que escapan de tal marco. Ambas cosas, ficción y trama, serían los fundamentos para que lo narrativo, considerado ampliamente, llegue a servir como eje reorganizador del campo de los géneros; dentro de ello, participando de ello, también la crítica literaria.

Recapitulando tras el inciso: la crítica es un ejercicio de ficción que se desarrolla mediante el procedimiento narrativo de la composición de tramas; el crítico, en su doble cara de lector y narrador, aprovecha las virtualidades del sistema que más pueden favorecerle en lo específico de su práctica. Parece posible añadir todavía algunos rasgos para esta aproximación al carácter de la crítica como género literario.

Volviendo por última vez a Crítica y verdad, conviene recordar que el frustrado reparto ciencia/crítica se basaba en la oposición entre totalidad de los sentidos y apuesta por un solo sentido, es decir, entre la reflexión generalizadora y la mirada concreta. Ese par de contrarios ha sido usado con frecuencia para explicar variadas distinciones, y es curioso cotejar su empleo en El orden de los acontecimientos: «Lo propio del filósofo (dice Morey) parece ser su tendencia a los enunciados abstractos –al considerar que cuanto más general es su enunciado más es su poder»[60]. Y más adelante del mismo libro: «El narrador en cambio se orienta en busca de enunciados concretos, que serán tanto más idóneos para su arte cuanto más singularmente determinados estén –y se aplicarán a los individuos en su singularidad de tales, en lo que tienen de específico, diferencial e irreductible».

Esto que parece apenas una coincidencia fugaz entre Barthes y Morey, deja de serlo en este contexto a partir de la identificación que se viene haciendo entre crítica y narrativa. El carácter concreto de los enunciados de ambas también las aproxima y se convierte en

rasgo pertinente.

La crítica se concreta, busca singularizar sus enunciados, siempre diferenciales, al borde de lo irrepetible. No compone su relato de especulaciones generales, sino que se ampara tras la fábula de un texto matriz; al fijarse en las palabras de éste y trasladarlas a su trama, las agiganta como individuos y provoca en ellas un desprendimiento de sentido tan lleno de potencialidad como arraigado. El relato crítico juega a ser un doble y, cuanto más patente sea la presencia del ficticio modelo original, más crece su valor, más fascinante es ver desenvolverse su hilo. Lejos de alardes teóricos, siempre obstruidos por la ingenuidad que los constituye, el relato crítico profundiza sus dimensiones cuando contempla el texto matriz sin intermediarios: cuando el lector está más desnudo, cuando el narrador exhibe su desfachatez de fingidor sin reparos.

Sería vano creer que esta sujeción a lo concreto limita la pluralidad de la escritura crítica. Por ejemplo, pensando que «en la ideología de nuestro tiempo, la referencia obsesiva a lo concreto está siempre armada como una máquina de guerra contra el sentido, como si, por una exclusión de derecho, lo que está vivo no pudiera significar»[61]. Estas palabras de Barthes, que reflejan tal temor, figuran en un análisis del «efecto de realidad» en algunos textos del XIX y se hacen extensivas al predominio de la eficacia tecnológica en este siglo. Sin embargo, como el propio Barthes ha mostrado en otros sitios, la literatura más reciente ha dirigido buena parte de su trabajo subversivo hacia este punto; bastaría citar a algunos autores del nouveau roman o a Peter Handke, protagonista incluso en Lento regreso[62] de la apropiación de un metalenguaje científico –el de la geología– para atravesarlo de sentido. Podría afirmarse que una línea evolutiva enlaza a estos escritores con lo más vivo del simbolismo –Verlaine, Eliot–, en una especie de inversión absoluta de los vínculos entre denotación y connotación.

Lo concreto constituye uno de los ámbitos de resistencia del sentido, donde en determinadas condiciones se quiebra el desgaste de la retórica tradicional, sometida a una masiva e implacable codificación que la lleva a un límite de deterioro y trivialidad. La crítica está expuesta, por su naturaleza y por los mitos que la rodean, a lo vaporoso y al vacío de modo notorio. Hoy es posible

que la insistencia en lo concreto sea uno de los escasos métodos a su alcance para evitarlo.

En todo lo anterior, se han ido viendo forzosamente cuáles son algunos de los territorios vecinos al que ocupa la crítica; por ejemplo la frecuencia de las alusiones a lo que se llama ciencia o filosofía. Esa vecindad determina otro de los rasgos que definen al género: ser un lugar de intersección de lenguajes.

«La interpretación –señala Ricoeur– es una modalidad de discurso que opera en la intersección de dos campos, el de lo metafísico y el de lo especulativo. Es, pues, un discurso mixto que, como tal, no puede dejar de experimentar la atracción de dos exigencias rivales. Por un lado, quiere la claridad del concepto; por otro, intenta preservar el dinamismo de la significación que el concepto fija e inmoviliza»[63].

En este párrafo se contiene un punto de partida para la caracterización del lenguaje crítico. Desde Barthes a Borges u Octavio Paz, el texto de la crítica muestra su vocación de cruce. Éste es, de todos modos, un terreno sin apenas pisar: la crítica de la crítica sólo puede practicarse si se acepta su carácter de escritura; entonces podrá el crítico acudir a colocar sobre ella la ficción de sus tramas, extraer su sentido de las palabras de aquélla. Por el momento, sólo cabe decir que el hecho de constituir la crítica una zona de cruce de hablas reafirma su vocación de trama narrativa. Pues, con palabras de Lyotard, «el relato es tal vez el género de discurso en el que la heterogeneidad de los regímenes de frases y hasta la heterogeneidad de los géneros de discurso encuentran el mejor medio de hacerse olvidar. (...) El relato cuenta una diferencia o varias diferencias y les impone un fin, término (que es su propio término). Su finalidad es la de tener fin»[64].

Por aquí se volvería al mismo sitio: el hilo conductor, la autonomía de la trama. Por tanto, se volvería a la vocación narradora de la crítica, a la metáfora que se hace sin cesar presente.

NOTAS

[1] Buena prueba de tal vigencia son estas palabras de García Posada: «La única crítica en sentido estricto es la que se ejerce en la prensa periódica para enjuiciar el valor de las obras recientes» («La crítica en la picota», ABC, Madrid, 3 junio 1989).

[2] José Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote. Edición de Julián Marías. Cátedra, Madrid, 1984.

[3] Roland Barthes, Crítica y verdad. Traducción de José Bianco. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.

[4] Roland Barthes, Sur Racine. Seuil, París, 1963.

[5] Crítica y verdad, ed. cit. A este libro pertenecen las siguientes citas no anotadas.

[6] Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético. Traducción de Martín Blanco Álvarez. Gredos, Madrid, 1975.

[7] Roland Barthes, «De la ciencia a la literatura». En: El susurro del lenguaje. Traducción de C. Fernández Medrano. Paidós, Barcelona, 1987.

[8] Ludwig Wittgenstein, Investigaciones filosóficas. Traducción de Alfonso García Sánchez y Ulises Moulines. Crítica, Barcelona, 1988.

[9] Jean-François Lyotard, La diferencia. Traducción de Alberto L. Bixio. Gedisa, Barcelona, 1988.

[10] Jean-François Lyotard, La condición postmoderna. Traducción de Mariano Antolín Rato. Cátedra, Madrid, 1984.

[11] Ludwig Wittgenstein, Sobre la certeza. Traducción de Josep Lluís Prades y Vicent Raga. Gedisa, Barcelona, 1988.

[12] Tradicionalmente, las traducciones de Barthes mantienen en

francés esta pareja de términos confrontados.

[13] Roland Barthes, «“Écrivains” y “écrivants”». En: Ensayos críticos. Traducción de Carlos Pujol. Seix Barral, Barcelona, 1967.

[14] Roland Barthes, El susurro del lenguaje, ed. cit.

[15] Roland Barthes, El grano de la voz. Traducción de Nora Pasternac. Siglo XXI, México, 1983.

[16] Roland Barthes, El susurro del lenguaje, ed. cit.

[17] Roland Barthes, El grano de la voz, ed. cit.

[18] Ibídem.

[19] Clifford Geertz, El antropólogo como autor. Traducción de Alberto Cardín. Paidós, Barcelona, 1989.

[20] Roland Barthes, El grano de la voz, ed. cit.

[21] Roland Barthes, Crítica y verdad, ed. cit.

[22] Ibidem.

[23] Gilles Deleuze, La imagen-tiempo. Traducción de Irene Agoff. Paidós, Barcelona, 1987.

[24] Roland Barthes, El imperio de los signos. Traducción de Adolfo García Ortega. Mondadori, Barcelona, 1991.

[25] Roland Barthes, Crítica y verdad, ed. cit.

[26] Roland Barthes, «“Écrivains” y “écrivants”», loc. cit.

[27] Nietzsche, citado por Enrique Lynch, en La lección de Sheherezade. Anagrama, Barcelona, 1987.

[28] Enrique Lynch, «El conocimiento falso». En: Los Cuadernos del Norte, 48, Oviedo, marzo-abril 1988.

[29] Roland Barthes, El imperio de los signos, ed. cit.

[30] Enrique Lynch, obra y artículo citados, así como, por ejemplo, «Travesía cartesiana» (Revista de Occidente, 93, Madrid, febrero 1989) o también «Retórica, narración, interpretación» (Los Cuadernos del Norte, 52, Oviedo, diciembre 1988).

[31] Paul Ricoeur, Tiempo y narración. vol I y II. Traducción de Agustín Neira. Cristiandad, Madrid, 1987. El volumen III, «El tiempo narrado» (Traducción de Agustín Neira. Siglo XXI, México, 1996), no se tuvo en cuenta para la escritura de este artículo.

[32] El texto literario, en el sentido de Jakobson, no es referencial, pues ni pretende ni podría cumplir la función, que vulgarmente se le asignaría, de retratar la realidad. Las sugerentes propuestas de Ricoeur, tanto en La metáfora viva (Traducción de Agustín Neira. Cristiandad, Madrid, 1980; reed. Trotta, Madrd 2001) como en Tiempo y narración, acerca de una «referencia metafórica» o de una «refiguración de la experiencia» no afectarían a este nivel del razonamiento, aunque propondrían algunas de sus grietas según lo esbozado en varios artículos de la primera parte del presente libro, cuya escritura fue posterior a la de «Crítica y ficción». Igualmente, no se entienden en ellos del mismo modo los problemas de la ficción y la realidad.

[33] Frank Kermode, El sentido de un final. Traducción de Lucrecia Moreno. Gedisa, Barcelona, 1983.

[34] Miguel Morey, «Del inventar y el descubrir». En: Los Cuadernos del Norte, 50, Oviedo, julio-agosto-septiembre 1988.

[35] Enrique Lynch, La lección de Sheherezade, ed. cit.

[36] Ibidem.

[37] Aristóteles, Metafísica, 1011b. Edición de Tomás Calvo Martínez. Gredos, Madrid, 1994.

[38] Enrique Lynch, «El conocimiento falso», loc. cit.

[39] Hans Vaihinger, The philosophy of As-If. Citado por Enrique Lynch.

[40] Enrique Lynch, «El conocimiento falso», loc. cit.

[41] Frank Kermode, op. cit.

[42] Paul Ricoeur, Tiempo y narración, ed. cit., vol. II.

[43] Ludwig Wittgenstein, Investigaciones filosóficas, ed. cit.

[44] Ibidem.

[45] Enrique Lynch, La lección de Sheherezade, ed. cit.

[46] Ibidem.

[47] Paul Ricoeur, Tiempo y narración, ed. cit.

[48] Ibidem.

[49] Ibidem.

[50] Enrique Lynch, La lección de Sheherezade, ed. cit.

[51] Miguel Morey, El orden de los acontecimientos. Península, Barcelona, 1988.

[52] Enrique Lynch, La lección de Sheherezade, ed. cit.

[53] Ibidem.

[54] Jean-François Lyotard, La diferencia, ed. cit.

[55] Enrique Lynch, La lección de Sheherezade, ed. cit.

[56] Ibidem.

[57] Paul Ricoeur, Tiempo y narración, ed. cit.

[58] Gérard Genette, citado por Ricoeur, en Tiempo y narración, ed. cit.

[59] Paul Ricoeur, Tiempo y narración, ed. cit.

[60] Miguel Morey, El orden de los acontecimientos, ed. cit.

[61] Roland Barthes, «El efecto de realidad». En: El susurro del

lenguaje, ed. cit.

[62] Peter Handke, Lento regreso. Traducción de Eustaquio Barjau. Alianza, Madrid, 1985.

[63] Paul Ricoeur, La metáfora viva, ed. cit.

[64] Jean-François Lyotard, La diferencia, ed. cit.

I

Dispersión y poder de lo narrativo –tres comentarios y una reflexión–

El artículo «Crítica y ficción» quería ocuparse del lugar que le corresponde en el mundo de los discursos a la crítica literaria. El comentario de varios textos de Barthes permitía desarrollar un doble rechazo: el de la crítica «judicial» y el de la llamada ciencia de la literatura; en medio de ambas instancias –que tienen en común su soberbia y su pretensión de inocencia en el uso del lenguaje– la crítica se perfilaba como un género de ficción, como escritura en el sentido barthesiano.

En un segundo paso del artículo, se hacía necesario poner en duda conceptos como objetividad, conocimiento científico o verdad, para –en su negativo– ir situando esa escritura. Entre otras muchas referencias, la línea de análisis elegida era la que va de Nietzsche a Wittgenstein, que se trataba de confrontar con aquello que el sentido común toma por obvio. Otro comentario, el de un libro de Enrique Lynch, La lección de Sheherezade, demandaba un mayor detalle en los rasgos que configuran el texto ficticio y se fijaba sobre todo en el juego de sobreentendidos que se establece entre escritor y lector y en el efecto de espejo del como si: lo que simula ser verdadero, al tiempo que se hurta de toda prueba.

El tercer y último paso se basaba en el modelo teórico propuesto por Ricoeur en Tiempo y narración y especialmente en su idea de la narración como confección de tramas; desde ahí era ya posible preguntarse qué tipo de constructor de tramas es la crítica para entender mejor la naturaleza de su carácter literario.

Éste era el hilo de aquel artículo. Al margen del razonamiento de conjunto, había en su última parte numerosas cuestiones que quedaban pendientes, en las que apenas se entraba o se hacía sólo de modo circunstancial. Así, la idea de unos géneros literarios que

se mantenían tanto como se disolvían y cuya dialéctica continua entre paradigma e innovación se establecía en torno a paradigmas nómadas, que no cesaban de desplazarse. La reordenación de esos géneros literarios debía hacerse –se decía– en torno a lo narrativo; sólo que, entendiendo por ello la suma de ficción más trama, se recortaba del modelo de Ricoeur, o al menos se atenuaba, su dimensión temporal. Ese gesto no podía sino producir desasosiego: el fascinante trabajo de Ricoeur es un ir desbrozando obstáculos, desprendiendo capas, hacia un concepto de narración en que se resuelva el problema filosófico del tiempo, sin perder su naturaleza paradójica.

Estas cuestiones pendientes son ahora el punto de partida. Plantearse, en primer lugar, cómo funcionan las estructuras narrativas en algunos textos que no corresponden al género literario del relato; se tendrá así en cuenta un ensayo de crítica literaria, un texto de reflexión filosófica y un par de textos poéticos. Entonces, en segundo lugar, habrá que preguntarse de qué manera este análisis textual modifica la comprensión de lo que puede llamarse estructura narrativa; ahí volverá a aparecer el problema del tiempo y –es previsible– a conservar su inquietud. En todo caso, cabe recordar que se trata de un terreno en que cualquier palabra, por obvia o habitual que parezca, está llena de trampas y fragilidades; recordar que tal vez no haya otra noción tan válida de verdad como la filológica: «en eso consiste, al parecer, el buscar la aletheia –dice Emilio Lledó–: en no aceptar, en el lenguaje, ningún término ni proposición alguna de la que no se pregunte por su sentido y por el fundamento sobre el que ese sentido se sustenta»[1].

En la obra de Tzvetan Todorov es posible encontrar algunos de los momentos más reveladores de la teoría literaria contemporánea; baste referirse, por ejemplo, a su Introducción a la literatura fantástica[2] que, además de constituir una lectura apasionante, proporciona una muestra poco frecuente de tránsito entre los textos concretos y los modelos teóricos, sin que aquellos pierdan el poder de la ambigüedad ni éstos disminuyan su capacidad de explicación genérica. Con estos antecedentes, que Todorov publicara un libro titulado Crítica de la crítica[3], en el que sometía a debate los

principales autores del género en este siglo, era ya por fuerza un motivo de interés; pero es que, además, la edición original francesa llevaba, visible en su portada, este subtítulo que la traducción española perdió por el camino: «Un roman d'apprentissage»[4], una novela de aprendizaje. El mismo autor asignaba a su estudio un estatuto novelesco. Cómo se configura esa condición, cuáles son sus estructuras narrativas, cómo se articulan narración y teoría crítica, se convierten entonces en preguntas inmediatas.

Pero un capítulo introductorio deja muy claro el enfoque del trabajo. Se trata, por una parte, de hacer balance de la crítica literaria contemporánea para indagar –dice– un «pensamiento correcto» en ese terreno; y, por otra parte, descubrir qué ideologías se han ido manifestando a través de esa crítica para escoger «la más defendible». Entre ambos objetivos, hay sin duda una jerarquía: la «búsqueda de una posición ideológica que sea propia es la que funda, y quizá hasta motiva, todas las demás preguntas»; esto es así hasta tal punto que Todorov indica que la misma tarea habría sido posible estudiando una historia de la sociología o de las ideas políticas. Con este criterio se someten a debate autores como los formalistas rusos, Döblin, Brecht, Sartre, Blanchot, Barthes, Bajtin, Frye, Ian Watt y Bénichou, tratando de reducirlos a la ideología que subyace en ellos. Con una drástica simplificación, casi todo se resume en doctrinas como la intransitividad del texto y el subjetivismo, que evolucionan hacia la defensa de una pluralidad de sentidos, sin jerarquía que los ordene, y por tanto hacia el relativismo y el nihilismo. La denuncia de lo que Todorov entiende como vaciamiento y combate contra todo valor, culmina en sentencia condenatoria. Sin entrar a discutir las numerosas implicaciones de este punto de vista, es llamativo el modo en que se engrana con la reivindicación del relato.

«…He llegado a creer –dice Todorov– que la forma más apropiada para esta búsqueda [de la verdad] consiste en un género híbrido: un relato, sí, pero ejemplar; en este caso, la historia de una aventura del entendimiento, la reflexión sobre la literatura en el siglo XX». Por tanto, es el carácter histórico del estudio lo que se asocia con su forma narrativa; sin embargo, la afirmación de que se trata de un relato se restringe al añadir: pero ejemplar. La vocación del relato es orientarse –describe Miguel Morey– «en busca de enunciados

concretos que serán tanto más idóneos cuanto más singularmente determinados estén –y se aplicarán a los individuos en su singularidad de tales, en lo que tienen de específico, diferencial e irreductible»[5]. La restricción, pues, es fuerte: lo ejemplar se hace abstracto a través de su medida genérica; narración y teoría casan mal, al formularse ésta como lo que se proyecta por encima de los casos singulares.

Aparte de este primer problema en la propuesta narrativa de Todorov, es importante comprobar cómo su enfoque histórico persigue objetivos precisos. En su prólogo, presenta la evolución del pensamiento literario desde el Romanticismo como una creciente distancia respecto a la posibilidad de la verdad, lo que conduciría al nihilismo; él se coloca enfrente: «buscaré en los autores estudiados elementos doctrinarios que cuestionen la estética y la ideología "románticas", sin constituir por ello una vuelta a los dogmas "clásicos"». El movimiento histórico comporta así, para él, un doble desarrollo: por el primero, descendente, se profundiza en las consecuencias de la modernidad hasta comprobar que desembocan en el vacío; por el segundo, puede crearse una vía de superación, respecto a ese estado de cosas; puede producirse un progreso que cuestione lo vigente, sin volver hacia atrás. Este segundo desarrollo se identificaría con la aportación de Todorov; es su análisis el que introduce el progreso, el que lo supone.

Por aquí se vuelve al sentido de reivindicar una forma narrativa. La sugerencia de narración conlleva un transcurso de atrás a adelante, sitúa la opción ideológica como desenlace, es la fórmula que significa el progreso. Y –otro factor decisivo–, en la estructura de Crítica de la crítica, este progreso desemboca en una reafirmación del yo narrador.

Desde el principio del texto, es habitual la presencia de la primera persona del singular y su funcionamiento como criterio decisorio; por ejemplo, el que se elija la crítica literaria como materia en vez de otras posibles, se debe a que «esta tradición me es familiar». Lo mismo ocurre con la selección de los autores: «he escogido a los autores que han tenido mayor repercusión en mí (...). Algunos de los autores de quienes hablo están hoy, sin duda, más cerca de mí que otros; pero todos ellos me han entusiasmado, en uno u otro

momento, y sigo admirándolos a todos». Como se ve, el yo no sólo es criterio decisorio, sino que es en núcleo de afectos –entusiasmo, admiración, cercanía–, que, además de referirse al pensamiento, se extienden en el campo de lo íntimo.

La propuesta de Todorov parece completarse así: el relato como fórmula de un progreso tiene un protagonista, un personaje que se va haciendo en la medida en que esa trayectoria avanza. En el final del prólogo, se explica: «El último capítulo tiene un carácter diferente a primera vista, ya que en él me asumo a mí mismo como objeto (...). Pero esta diferencia es sólo superficial; desde cierto punto de vista, esos otros capítulos narran también mi propia historia: he sido y soy ese "romántico" que trata de pensar la superación del romanticismo mediante el análisis de autores con los cuales me he identificado en forma sucesiva (...). Dicho de otro modo, lo que sigue no es más que una –inacabada–novela de aprendizaje». El planteamiento es perfecto y –hay que decirlo– fascinante: la dura discusión teórica teje el mismo proceso que aquél que constituye al sujeto, las dos caras del relato son una sola. Y algunos elementos estructurales también lo abonan así: en los últimos capítulos toman la palabra los críticos estudiados –correspondencia con Watt, entrevista con Bénichou– que insinúan un análisis del propio pensamiento de Todorov; en el capítulo que sirve de cierre, el resumen de algunas anécdotas personales conduce a fundamentar la requisitoria contra el nihilismo en la experiencia del desarraigo y la otredad de quien –como el autor, búlgaro en Francia, escritor en lengua ajena– ha tenido en ella su biografía. Pero este brillante planteamiento no guarda apenas relación con lo que ocurre en el libro.

Basta para comprobarlo con pasar a la página siguiente del prólogo y leer el primer párrafo del primer estudio. Su apertura vuelve a las razones personales: «Mi actitud frente a los formalistas rusos ha cambiado en diversas oportunidades, lo cual, después de todo, no es nada sorprendente pues se convirtieron en íntimos para mí hace más de veinte años». Luego se sintetizan estos cambios en tres fases: el alegre y liberador descubrimiento, la percepción de un proyecto teórico y, por fin, «como un fenómeno histórico: lo que me interesaba no era tanto el contenido de sus ideas, como su lógica interna y su lugar en la historia de las ideologías». El progreso,

pues, a lo largo del tiempo; pero inmediatamente se añade: «Esta última perspectiva es la que adopto también en esta investigación». Y lo que ocurre es esto: no habla nunca un yo que reconoce su trayectoria en el debate, sino que habla el yo del último capítulo, el de ahora, desde sus conclusiones ya superadoras. El procedimiento recuerda el de las viejas historias de la filosofía de la enseñanza franquista: primero, una esquematización del autor correspondiente, y, después, lo que se llamaba entonces la crítica, es decir, la inapelable valoración desde los presupuestos de la ortodoxia oficial. No hay ningún progreso ni tampoco aprendizaje en esta Crítica de la crítica, y la insistencia en el papel del yo no persigue sino configurarlo como instancia de verdad.

El libro no está construido con una estructura narrativa; sin embargo, contiene una serie de dispositivos que la simulan, fundamentalmente los dos citados: la sugerencia de una dimensión temporal y el protagonismo de un personaje. Pero, sobre todo, un recurso que es la clave de esa impostura: usar de modo explícito el nombre del relato; el método dogmático, su generoso repertorio de a prioris se viste así con el encanto posmoderno de lo narrativo. Sin tramas ni ficción ni tiempo, la palabra relato, la novela queda vacía; pero invocar su nombre actúa como eficaz sofisma para aguzar las armas polémicas.

Algunas apreciaciones generales de Hayden White sobre la narrativa permiten entender ese uso instrumental: «una narración –dice White– es una forma literaria en la que la voz del narrador se eleva contra un trasfondo de ignorancia, incomprensión u olvido para dirigir nuestra atención conscientemente hacia un segmento de experiencia organizada en una dirección determinada»[6]. A menudo, en el trabajo de White, se comprueba cómo esa cualidad de narrador-conductor persigue un fin moral arraigado en una u otra ideología social: «la narrativa (...) está íntimamente relacionada con, si no está en función de, el impulso de moralizar la realidad, es decir, de identificarla con el sistema social que está en la base de cualquier moralidad imaginable»[7]. Sólo que aquí es la simulación de lo narrativo la que asume este papel con eficacia; no en vano –añade White– «la actividad de interpretación se vuelve política cuando un determinado intérprete reclama autoridad sobre sus intérpretes rivales»[8]. La autoridad impostada del personaje que

finge confesarse.

Otro libro traducido del francés por la misma época es Peregrinaciones, de Jean-François Lyotard[9], recopilación de tres conferencias que tratan de explicar a un público estadounidense su trayectoria filosófica. El principio remite también de modo inequívoco, a la clásica novela de aprendizaje: «Cuando tenía once o doce años, digamos una edad en la que supuestamente debía ser lo bastante mayor para ser capaz de programar mi vida, mis sentimientos hacia aquello que deseaba ser vacilaban. Quería hacerme monje (especialmente dominico) o ser pintor o ser historiador». Sigue contando cómo después intenta escribir, se casa y ya no puede convertirse en monje, encuentra trabajo en Argelia como profesor de filosofía en un Instituto... El segundo párrafo concluye este resumen de adolescencia y juventud con estas palabras: «Fui a Constantina en 1950. ¿Marcó esto el fin de algo o el comienzo de otra cosa?».

La pregunta suma una nueva función a la informativa que ya tenía el desarrollo narrativo: la de autoconocerse. Contarse como una forma de estructurar la conciencia de sí mismo. La pregunta supone también –aun si fuera retórica, no es el momento de discutirlo– una apertura; el narrador no se presenta como quien lo tiene todo atado, sino que reconoce un margen de ignorancia, lagunas posibles sobre su propia historia: al contar, busca restañarlas. Conocerse, pues, conocer. En el relato van apareciendo los diferentes discursos –teóricos, históricos, concretos– y los nombres de numerosos autores –de la filosofía, la literatura, el arte– como manifestaciones de un fluido vital, como personajes que se van encontrando y aprendiendo a tratar, olvidando, fundiendo. Las referencias biográficas disminuyen, pero siguen apareciendo desperdigadas y básicas para el razonamiento: «asistí a los seminarios de Lacan mediados los años 60 y allí aprendí que...», se dice, o se menciona el periodo de dedicación a una práctica política radical con el grupo «Socialismo o barbarie». En ese curso, Lyotard va comentando sus diversos libros y va tratando de fijar posiciones que ambicionan vincular la ética y la estética en una línea que sería absurdo querer resumir ahora, pero que conduce a Kant y a la habitual reflexión lyotardiana

sobre la inconmesurabilidad de los discursos.

La presencia de los detalles concretos, del ir y venir del yo entre las ideas y la gente, de su insoluble incertidumbre, aparecen como la condición para que el texto profundice en su carácter narrativo. En eso consiste –dice Ortega– la sabiduría del novelista: «aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela»[10]. Crear, pues, un espacio exclusivo de ese relato, para que, en su aislamiento, haga las veces de una auténtica realidad y contagie de ella a los elementos que lo atraviesan. El espacio de Peregrinaciones es la autobiografía, su peculiar cruce de personajes y hechos con el discurso de la conciencia; el espacio es la configuración del yo y, orteguianamente, su circunstancia. Tal como decía Barthes de la lengua japonesa, en una de sus habituales intuiciones sobre el sentido de las gramáticas de cada idioma: «hace del sujeto, no el agente todopoderoso del discurso, sino más bien un gran espacio obstinado que encierra el enunciado y se desplaza con él»[11].

No agente, sino espacio en que funciona el discurso, móvil con él. En esta frase, están nombrados el yo de Todorov, omnipotente amo del texto, y un yo nómada que fantasea su disolución, el de Lyotard. El lenguaje, para éste, recurre a un punto único en que sus átomos se cohesionen: es el yo; pero «supongo que siempre he soñado –continúa– con ser capaz de describir una peregrinación entre formas que estén libres de ese punto estable, aunque no sepa por qué». Esa fantasía inexplicada de prescindir del sujeto ocupa el centro de varios libros suyos; en todo caso, aquí interesa esa diferencia en cuanto al yo y, sobre todo, en qué medida llega a convertirse en rasgo decisivo de este relato.

En una contundente reseña de prensa titulada «La novela del filósofo», ha definido José Jiménez el libro como «hermosa síntesis, a través de la experiencia personal de Lyotard, del carácter itinerante, o peregrinante, del pensamiento filosófico, particularmente intenso, por lo demás, en los tiempos modernos»[12]. Nómada el sujeto, nómada el pensamiento. Ése es el contenido de la metáfora más repetida por Lyotard, la de las nubes: «los pensamientos no son los frutos de la tierra. No están registrados por áreas, excepto como consecuencia del uso humano. Los

pensamientos son nubes (...), están a merced de empujones y tirones a velocidades variables. Son profundos, aunque el centro y la superficie son de la misma clase. Los pensamientos nunca dejan de cambiar su lugar unos con otros». El título del libro y su estructura porosa y fluida responden a esta cualidad; la conciencia de que los pensamientos son nubes implica una toma de postura que es tanto filosófica como existencial: «sumergirse en el flujo de las nubes, decepcionar la llamada del conocimiento, renegar del deseo de entender y apropiarse de los pensamientos». Una toma de postura –y en este punto hay que concluir– que es forzosamente narrativa. Por eso, porque se establece una identidad absoluta entre el proyecto y su forma, aquí sí hay narración, aunque no pueda asignarse al género literario correspondiente.

En primer lugar, en Peregrinaciones, es el devenir mismo de la vida el que explica cómo una serie de teorías filosóficas pueden llevar de unas a otras, cuál es su tipo y grado de coherencia o incoherencia, sus vínculos. La vida es el espacio de comprensión y análisis de la historia de la filosofía. Viene a decirse: la trama de ideas filosóficas que hoy se llama Jean-François Lyotard no procede de un ejercicio de razonamiento, sino que es la decantación de una experiencia existencial. Y ese hilo es el que teje el relato.

Porque, en segundo lugar, todo lo dicho se traduce en manera de entender el conocimiento –«decepcionar la llamada del conocimiento», se citó antes–. Miguel Morey lo explica así: «...las Ideas no se dejan atrapar en ninguna cámara oscura. Las Ideas, en tanto que son lo que se expresa tras el pasar de las cosas que pasan, su valor o su sentido, escapan a todas las reducciones del modelo óptico, positivo. Porque el pasar de las cosas que pasan no se ve: se cuenta»[13]. De esta manera, se introduce lo que Morey denomina saber narrativo: «El saber narrativo está literalmente más allá de lo que la verdad positiva puede alcanzar –porque su dominio es el del valor y el del sentido»[14]–. Saber narrativo se opone a saber positivo, a toda búsqueda de una concepción unívoca y quieta de lo real, a la verdad. El dominio del valor y del sentido podría llamarse ficción y, en su indudable vínculo con el constante fluir del tiempo, también se llamaría narración.

Más arriba, se decía que no era importante si la pregunta inicial de

Lyotard era o no retórica. Y eso porque en la ficción no hay sino lenguaje, cuya referencia es también lenguaje. También al principio del libro, relataba el autor sus dificultades: «estoy intentando comenzar a expresar mi curso a lo largo del sendero que me ha conducido a la posición en la que supuestamente me encuentro en este preciso momento»; obsérvese que lo prolijo de la frase es el correlato de las complicaciones de la empresa: presente y pasados que se cruzan, caminos y posiciones fijas, inseguridad. Así prosigue Lyotard: «Habrán notado que no he logrado el objetivo de comenzar. Si lo lograra, tendría que situarme en el final del comienzo, fuera de la narrativa, en ese punto donde principio y fin son supuestamente observables, es decir, en un oráculo trágico como el patrón de la referencia atemporal y absoluta». Ese punto, el mismo que reclama el imaginario de la ciencia positiva, se ha visto que era el de Todorov, el oráculo. El narrador desconoce ese punto quieto, ni siquiera él puede aspirar a serlo, pues se constituye de tiempo, de itinerario.

La ficción también está fuera de ahí, es ese estar fuera de ahí, dentro del mundo. Y de una forma específica, pues –como propone Ricoeur– la ficción suspende toda certeza sobre la realidad para crear otro espacio autónomo. «El novelista –dice Ortega– ha de anestesiarnos para la realidad, dejando al lector recluso en la hipnosis de una existencia virtual»[15].

El comentario de los dos libros anteriores –el de Todorov y el de Lyotard– ha acabado siendo en buena parte paralelo, el uno y el otro sirviéndose como espejos mutuos. El tercer y último comentario se refiere a problemas distintos, y también cambia la naturaleza del objeto al pasar del ensayo a la poesía. Es conocida la existencia de una poesía narrativa, sin necesidad de remontarse a la vieja épica ni tampoco a las periódicas recuperaciones del romancero; la poesía narrativa más vigente hoy es heredera del tranquilo y meditativo relato cotidiano de autores románticos como Wordsworth, filtrado por el simbolismo francés y el post-simbolismo inglés; su modelo español se consolida en Cernuda para llegar, a través de Gil de Biedma, al fenómeno actual de la llamada «poesía de la experiencia», un caso palmario de anquilosamiento y

epigonismo. Esta clase de poesía narrativa supone simplemente hoy, en su desgaste, una transferencia de los rasgos del relato en prosa a las constricciones y hábitos lingüísticos del verso; no aporta, pues, ningún tipo de pregunta sobre los asuntos aquí tratados. Los ejemplos, en cambio, se van a tomar de dos escritores –Antonio Gamoneda y José Ángel Valente– muy distintos de esa tendencia y a los que nadie se atrevería a calificar como convencionalmente narrativos.

En una de las partes de Lápidas[16] ya había realizado Gamoneda una experiencia singular: partir de un texto previamente escrito en prosa, para –decía él– reconvertirlo a «una especie poemática»[17]: un planteamiento que apuntaba directamente al problema de los géneros literarios, de la conexión/separación entre ellos. El texto resultante no renunciaba a la narratividad, sino que tensaba la lógica narrativa interna que atravesaba los fragmentos; el carácter poético surgía al radicalizarse la actitud del poeta ante su escritura. Podría decirse que, si en ese trabajo, lo narrativo se mostraba como esqueleto básico de todo discurso, la poesía necesitaba un lenguaje en su límite para serlo; narración y poema no se excluían, sino que se reforzaban entre sí[18].

El posterior Libro del frío[19] aporta otros rasgos a este debate. La misma disposición del volumen es ya muy significativa: dividido en cinco partes y una coda, cada parte lleva un título y se compone de una serie de fragmentos en prosa separados por extensos espacios en blanco, que van pautando la lectura. No hay en el libro propiamente nada que responda al simple rótulo de poema y este marco habitual queda desbordado: cada fragmento requiere la resonancia de los demás, no se cierra en sí, y la serie de todos ellos funciona con una diversidad y dispersión que tampoco son los del poema largo habitual. Gamoneda ha tratado de explicarlo en una clave que cruza lo rítmico y lo narrativo: «La serie no sigue un curso natural en su aparición, sino un curso muy accidentado. Hay en esto de las series algo que casi es narrativo, una necesidad narrativa. Yo escribo un fragmento y ese fragmento me deja un hueco, me falta algo que se remite a él. Sí, es posible que los poemas o los fragmentos tengan poco peso, insuficiencias de algún tipo, y eso tiene que ver, en mi caso, con la forma de concebir la música: soy capaz de concebir la música de ese fragmento breve y no otra.

Luego siento que está incompleto y trato de llegar a un engarce con él»[20]. Con un lenguaje distinto, es similar a lo que decía también Barthes: «el fragmento es como la idea musical de un ciclo: cada pieza se basta a sí misma y, sin embargo, no es nunca más que el intersticio de sus vecinas: la obra no está hecha más que de piezas fuera de texto»[21].

El vacío que hace el fragmento en torno a sí, es un vacío energético, poblado de una fuerza gravitatoria invisible pero activísima, que va creando tensas relaciones virtuales, una férrea estructura no escrita. La necesidad musical y la respuesta que ésta recibe construyen el sentimiento de una trama narrativa, establecen las condiciones para una recepción lectora narrativa; y más, cuanto más estrictos sean los fragmentos.

Guiado por esa tensión, el curso de la lectura yuxtapone e intercomunica los espacios y los tiempos de los fragmentos, va interpretando la secuencia y su lógica; igual ocurre con el personaje, aunque éste se llame yo, con sus gestos y acciones, sobre todo si – como ocurre en Gamoneda– el yo está traspasado de tiempo y su presente transparenta siempre los múltiples pasados de la memoria: «Hierba de soledad, palomas negras: he llegado, por fin; éste no es mi lugar, pero he llegado»: el gesto que nombra el presente hace surgir, de su negatividad inerte, el relato de todo el recorrido, su atmósfera.

El carácter sucesivo de los fragmentos no traduce ninguna cronología, sino una temporalidad pura, sin orden ni transcurso –«vértigo en la quietud»–, sin que pueda precisarse una flecha en ninguna dirección. Los símbolos reaparecen con una lógica espiral, de identidad y cambio, las reiteraciones evocan el movimiento de las mareas, todo aparece surcado por una especie de ondas. Cuando, hacia el final, se lea: «Hay una hierba cuyo nombre no se sabe; así ha sido mi vida», la imagen de la hierba y el balance vital volverán a asociarse, aun sin poder establecer traducciones, y con ellas ese vértigo quieto de lo que transcurre y permanece. El relato más fiel.

White caracteriza las viejas crónicas de la Edad Media como estructuras seriales que no llegan a constituir narraciones, porque «de acuerdo con el razonamiento de Ricoeur, no poseen el tipo de estructura de que sólo una trama podría dotarles»[22]; pero también

añade que, en ellas, «la serialidad es un modo o nivel de organización de una vida en el tiempo». Ciertamente, sólo un criterio demasiado rígido de lo que sea trama puede negar el carácter narrativo a un desarrollo serial que expresa una experiencia del tiempo. Quizá lo que separa la serie de un relato más estructurado no sea exactamente su naturaleza narrativa o su carga temporal, sino una diferencia de otro nivel, en la línea que sugiere el propio White cuando define: «experimentar el tiempo como futuro, pasado y presente más que como una serie de instantes en los que cada uno tiene el mismo peso o significación es experimentar la historicidad». ¿La historicidad supone entonces temporalidad más sentido, una «moralización» de la temporalidad? Podría proponerse que lo serial afirma el tiempo, negándose a esa operación unilateralmente significativa; que afirma un tiempo bruto, libre de sentidos o múltiple en ellos. Y Libro del frío encontraría ahí su condición narrativa, organizada a través de la trama musical que acuerda sus fragmentos.

La poesía de José Ángel Valente, sobre todo en las dos últimas décadas, ha reivindicado el rechazo de cualquier código reconocido como tal. La eliminación de los elementos anecdóticos, la defensa de un lenguaje radicalmente intransitivo que tiende a disolver la figura del sujeto y los límites mismos de ese lenguaje son pruebas de ello. Con todo, No amanece el cantor[23] contiene un largo poema hecho de fragmentos en prosa, «Paisaje con pájaros amarillos», que –salvando las enormes distancias de opción poética– permitiría un análisis estructural semejante al propuesto para Libro del frío.

Las reseñas de prensa han insistido en la referencia biográfica de la muerte de un hijo del poeta, pero la lectura no necesita ese detalle. Ya el primer fragmento condensa el conjunto de la historia: la muerte, el vínculo arraigado en ella entre un tú y un yo, cómo este vínculo modifica el que había existido durante la vida e impregna a ésta.

Lo fragmentario parece aquí fruto de una brusca fragmentación; es ir apilando los restos de un desastre, sus huellas emocionales, los apuntes desarticulados que golpean el asombro y el dolor. No hay tiempo, porque el desastre anula el tiempo, incluso lo prohibe para lo posterior: «sobre la arena trazo con mis dedos una doble línea

interminable como señal de la infinita duración de este sueño». Sin embargo, de una u otra manera, en la sucesión de los fragmentos va sedimentándose la posibilidad de una recepción narrativa. El lector lee en ellos la historia que no se le cuenta.

Mínimos recuerdos se superponen en desorden y, confundidos con las imágenes del sueño o la reflexión, señalan hacia ese centro argumental vacío y quieren ordenarse en referencia a él. La intensidad de la palabra poética prende en cada aseveración jirones de relato; dos frases como: «En el espejo se borró tu imagen. No te veía cuando me miraba», sumergen en un pozo sin límites donde todo está dicho y sigue inagotable. El apunte lírico, el corte sentencioso, la meditación, la resonancia del sicoanálisis... forman también cuerpo de ese impulso que, según lo visto hasta aquí, es lícito llamar narrativo.

Dice Barthes: «Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué?»[24]. Así es el libro de Valente: muerte y vida de los dos personajes aislados en un centro inaccesible, que resuena como oquedad al golpear en sus bordes las piedras de la lectura. Pero esa disposición –centro horadado, fin que está en el principio pero es inexpresable– hace pensar en otro problema básico de la narratividad que en estos dos poetas se resuelve peculiarmente: el problema del cierre.

Conviene recordar sus premisas. Para Ricoeur, «continuar una historia es avanzar en medio de contingencias y de peripecias bajo la égida de la espera, que halla su cumplimiento en la conclusión»[25]. O también, con el evidente eco de Kermode[26]: «la configuración de la trama impone a la sucesión indefinida de los incidentes "el sentido del punto final"(...) como aquel desde el que se puede ver la historia como una totalidad»[27]. La trama, pues, se cumple a través del cierre, y este final actúa como fuerza teleológica que alimenta el impulso de la narración. Parece claro que ni en Valente ni en Gamoneda existe este tipo de cierre, que resultaría contradictorio con todos los rasgos encontrados en su fragmentarismo serial. Pero hay otro razonamiento en Ricoeur que puede ser útil para entender cómo se reconvierte el sentido del final en ellos.

Se trata de una cita algo más extensa que las anteriores: «...esta función estructural del cierre puede discernirse, más que en el acto de narrar, en el de narrar-de-nuevo. En cuanto se conoce perfectamente una historia (...), seguir la historia es no tanto incluir las sorpresas o los descubrimientos en el reconocimiento del sentido atribuido a la historia, tomada como un todo, como aprehender los propios episodios bien conocidos como conduciendo a este fin. Una nueva cualidad del tiempo emerge de esta comprensión. Finalmente, la reconstrucción de la historia narrada, regida como totalidad por su manera de acabar, constituye una alternativa a la representación del tiempo como transcurriendo del pasado hacia el futuro, según la metáfora bien conocida de la "flecha del tiempo". Es como si la recolección invirtiese el llamado "orden natural" del tiempo. Al leer el final en el comienzo y el comienzo en el final, aprendemos también a leer el tiempo mismo al revés»[28].

Más allá de la aridez del léxico teórico, Ricoeur parece entender el cierre como una especie de seguro, bajo cuya protección se hace posible toda libertad, como él mismo ha demostrado en sus análisis de Virginia Woolf o Proust. Saber que hay un final y cuál es la dirección que a él conduce, permite olvidarlo, pues ese saber está ya vagamente infundido en todo el cuerpo del texto. ¿Por qué no deducir de ahí una constitución flexible del cierre? ¿por qué no pensar en un cierre que estructuralmente no sea conclusión ni final?

En la poética de Gamoneda, la conciencia del punto final es el gesto decisivo que conforma la voz: «todos mis actos en el espejo de la muerte»[29], dice. Y, en Libro del frío, aquel «vértigo quieto» no gira sino en torno a este núcleo: «Esto era el destino: / llegar al borde y tener miedo de la quietud del agua». El fin precede al principio y de esa imposibilidad brota la escritura: «es el paisaje de la infancia, el olor incorporado a mi espíritu en los accesos de la edad»[30].

El fin precede también al principio en el poema de Valente y también está siempre en él, aun sin acudir a hacerse expreso. Ese fin es el hueco, el núcleo mudo al que remiten los fragmentos, sin llegar a tocarlo; nada en ellos existe sin ser originado por su fuerza oscura.

El fenómeno, así, es doble: el punto final, siguiendo todas las reglas, organiza la escritura, garantiza la trama, enlaza los fragmentos.

Pero, por otra parte, no está al final, no es la conclusión redonda y retórica del texto; dónde esté no puede saberse, si en la vida o en algún utopos exterior a ella. Esa dialéctica de presencia continua y negación estructural atraviesa de tiempo verdadero los poemas, al margen de la esclavitud del antes y el después, la causa y el efecto; viene a cumplir el mismo milagro subversor que la relectura descrita por Ricoeur.

Con una salvedad. Así como el cierre de Ricoeur es lo que permite «ver la historia como una totalidad», la negación del cierre aquí es también la negación de esa totalidad. En ella, a través del irreductible y profundo fragmentarismo de la mirada, se niega igualmente que sea posible alcanzar algún sentido de conjunto, y, del mismo modo, se conserva lo más radical de lo poético. Pues, con palabras de Jean Thibaudeau, «rehusar todo principio de totalización del texto determina un rigor extremo del trabajo textual»[31], es decir, como se mantuvo antes, lo que es poesía.

Hasta ahora, y desde textos muy distintos entre sí, se ha analizado cómo estructuras de tipo narrativo actúan fuera de los géneros narrativos propiamente dichos. Y, en esa actuación, se produce un doble efecto: por un lado, lo narrativo dinamiza y tensa las formas ajenas que lo acogen, llegando a ser tanta su eficacia que hasta puede ser usado como instrumento para sesgar un discurso – como en el ejemplo de Todorov–; y, por otro lado, lo narrativo encuentra en esa hibridez de formas soluciones nuevas y fórmulas de apertura para algunos de sus problemas –como en el ejemplo de la poesía serial.

Los géneros literarios y, más ampliamente, la división entre disciplinas que se postulan autónomas, tienden a volverse inertes por su inevitable desplazamiento hacia lo normativo, hacia unas restricciones que se imponen como dogmas y no por necesidades internas del texto. Así, cuando Ortega aseguraba que «toda obra literaria pertenece a un género, como todo animal pertenece a una especie (...); el género artístico es un arsenal de posibilidades muy limitado»[32], no percibía que ese criterio mecanicista dejaba sin explicar, por ejemplo, muchas de las virtualidades de sus ensayos. Ninguna escritura admite otro marco combinatorio que el conjunto

del lenguaje. Y hoy el esquema de los géneros y las disciplinas sigue vigente sólo en la medida en que coincide con los intereses del mercado y en que conviene a la seguridad de los profesores y los críticos de prensa.

Por debajo de los géneros tradicionales, mucho más cerca de las operaciones elementales del habla, circulan los géneros de discurso, esas estructuras básicas en todo texto –lo narrativo, lo argumentativo, lo dialogal, etc...– hasta un amplio catálogo de tipos y de modos intermedios y múltiples. Pues tampoco estos géneros de discurso aparecen tan exentos como desearía un amigo de lo taxonómico y su fluidez es continua y proteica. Y el carácter final de un texto depende a menudo de factores tan poco cuantificables como su tipo de tensión o su tono o la radicalidad de su trabajo lingüístico. O la perspectiva del lector.

En este terreno de análisis podría entenderse con mayor claridad la propuesta de Ricoeur de elevar el relato «al rango de meta-género»[33]. Es decir, no ya como una reinterpretación de los géneros tradicionalmente narrativos, como la novela o la historia, para dar cabida a los casos límite entre ellos; sino como una especial potencialidad de las estructuras textuales narrativas para recorrer los demás géneros de discurso, activándolos y profundizándolos, ofreciendo una clave para romper sus inercias, presidiendo sus intersecciones.

Que esto pueda ser así parece favorecido por dos grandes fenómenos de esta época. En primer lugar, la nueva comprensión del lenguaje propuesta por la filosofía y también por algunos científicos más lúcidos; desde que Nietzsche dijo que «no hay hechos en sí. Siempre hay que empezar por introducir un sentido para que pueda haber un hecho»[34], no han cesado de retroceder las concepciones mitológicas sobre una realidad o una verdad absolutas: toda realidad o verdad tiene un ser lingüístico y está sometida a la compleja naturaleza del lenguaje. La barrera entre las disciplinas se resquebraja así hasta volverse inservible.

En segundo lugar, la fértil dispersión de las estructuras narrativas a través de todos los géneros se ha visto paradójicamente impulsada por el fin de los géneros narrativos tradicionales, es decir, con la llegada de una historiografía que rehúsa formalmente la narración o

de una novela que la disgrega hasta disolverla. Frente a las teorías apocalípticas de la primera mitad del siglo –«el arte de narrar concluye –decía Benjamin–. Cada vez es más raro encontrar gente que sepa contar bien algo»[35]–, parece claro que incluso en las formas más refractarias a lo narrativo, la estructura del relato encuentra siempre el modo para reproducirse y situarse como elemento nuclear.

El meta-género narrativo recorre, pues, todos los demás géneros y les insufla vida. Y eso sucede así porque no se trata de un mecanismo puramente estructural. La trama no es una simple cadena sintáctica de datos sucesivos, sino que produce su traslado a un plano diferente a través de lo que Ricoeur llama síntesis de lo heterogéneo: en ella, se rechaza la dictadura del orden lógico, para mantener una consistencia paradójica de órdenes y lógicas disímiles que permite considerar a la inteligencia narrativa como un modo de conocimiento donde cabe «un volumen mayor de realidad»[36].

Tampoco es un mecanismo puramente estructural el poder que tiene lo narrativo para salirse de la concepción vulgar del tiempo, al funcionar como un instrumento privilegiado que explora «los modos de temporalización que escapan a la linealidad del tiempo cronológico»[37]. Si, como asegura también Ricoeur, la temporalidad es «la estructura de la existencia que alcanza el lenguaje en la narratividad»[38], es absurdo esperar que sean unos rasgos temporales previos o exteriores al texto –acontecimientos, acciones, diacronías– los que le confieran categoría narrativa. A la inversa, será la presencia de una estructura narrativa la que producirá el tiempo como su sentido; sólo así podría verificarse hasta las últimas consecuencias que el contenido sea la forma. La forma narración es, por sí misma, tiempo.

El valor radicalmente existencial de esta idea se vincula con ese modo de conocer que supone la ficción: «inmenso laboratorio de experiencias de pensamiento», «espacio nuevo de sentido»[39], como se ha dicho. Para Benjamin, «es casi la mitad del arte de narrar una historia el mantenerla ajena a toda explicación mientras se la reproduce»[40]. Y es que narrar deja siempre un resto de mundo intocado y hace que sus palabras se nutran de ese silencio; cuando una trama narrativa atraviesa un texto-explicación, lo suspende en

cuanto tal, infiltrándole de eso que queda afuera y no se nombra. La ficción es ese gesto.

NOTAS

[1] Emilio Lledó, El surco del tiempo. Crítica, Barcelona, 1992.

[2] Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica. Traducción de Silvia Delpy. Ed.Buenos Aires, Barcelona, 1982.

[3] Tzvetan Todorov, Crítica de la crítica. Traducción de José Sánchez Lecuna. Paidós, Barcelona, 1991.

[4] Tzvetan Todorov. Critique de la critique. Seuil, Paris, 1984.

[5] Miguel Morey, El orden de los acontecimientos. Península, Barcelona, 1988.

[6] Hayden White, The Structure of Historical Narrative. Citado por Paul Ricoeur, op. cit.

[7] Hayden White, El contenido de la forma. Traducción de Jorge Vigil Rubio. Paidós, Barcelona, 1992.

[8] Ibidem.

[9] Jean-François Lyotard, Peregrinaciones. Traducción de María Coy. Cátedra, Madrid, 1992.

[10] José Ortega y Gasset, Ideas sobre la novela. Revista de Occidente-Alianza, Madrid, 1982.

[11] Roland Barthes, «Drama, poema, novela». En: Redacción de Tel Quel, Teoría de conjunto. Varios traductores. Seix Barral, Barcelona, 1971.

[12] José Jiménez, «La novela del filósofo». En El País, Madrid, 9 enero 1993.

[13] Miguel Morey, op. cit.

[14] Ibidem.

[15] José Ortega y Gasset, op. cit.

[16] Antonio Gamoneda. Lápidas. En: Edad. Cátedra, Madrid, 1987.

[17] Nota de Antonio Gamoneda incluida al final de Lápidas, recogida también en Edad, ed.cit.

[18] Ver también, respecto a la actitud de Gamoneda, «Más allá de los géneros literarios». En: El cuerpo de los símbolos. Huerga y Fierro, Madrid, 1997. Y también su «Noticia» preliminar a: Libro de los venenos. Siruela, Madrid, 1995.

[19] Antonio Gamoneda, Libro del frío. Siruela, Madrid, 1992.

[20] Antonio Gamoneda, en: Miguel Casado, «Sobre la especie formal de la poesía». En: De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998.

[21] Roland Barthes, Roland Barthes por Roland Barthes. Traducción de Julieta Sucre. Kairós, Barcelona, 1978.

[22] Hayden White, El contenido de la forma, ed. cit.

[23] José Ángel Valente, No amanece el cantor. Tusquets, Barcelona, 1992.

[24] Roland Barthes, Roland Barthes por Roland Barthes, ed. cit.

[25] Paul Ricoeur, Tiempo y narración, ed. cit.

[26] Frank Kermode, El sentido de un final. Traducción de Lucrecia Moreno Sáenz. Gedisa, Barcelona, 1983.

[27] Paul Ricoeur, ed. cit.

[28] Ibidem.

[29] Antonio Gamoneda, Descripción de la mentira. En: Edad, ed. cit.

[30] Antonio Gamoneda, Lápidas, loc. cit.

[31] Paul Ricoeur, Tiempo y narración, ed. cit.

[32] José Ortega y Gasset, op. cit.

[33] Paul Ricoeur, «Une reprise de La Poétique d'Aristote». En: Lectures 2. La contrée des philosophes. Seuil, Paris, 1992 (la traducción es mía).

[34] Friedrich Nietzsche, citado por Roland Barthes en: «El discurso de la historia». En: El susurro del lenguaje. Traducción de C. Fernández Medrano. Paidós, Barcelona, 1987.

[35] Walter Benjamin, «El narrador». En: Sobre el programa de la filosofía futura. Traducción de Roberto G. Vernengo. Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.

[36] Manuel Cruz Rodríguez, Narratividad: la nueva síntesis. Península, Barcelona, 1986.

[37] Paul Ricoeur, «Une reprise...», loc. cit.

[38] Paul Ricoeur, Tiempo y narración, ed. cit.

[39] Paul Ricoeur, «Une reprise...», loc. cit.

[40] Walter Benjamin, loc. cit.

Un ejercicio de comparación: «Lapidario» y «Lápidas»

En nota incluida al final de Lápidas, que se conserva también en Edad[1], Gamoneda aporta aclaraciones auxiliares a algunos poemas, en forma de dedicatorias o circunstancias de escritura, y se detiene más para explicar la parte III del libro. Los textos que la componen ya habían aparecido antes en el volumen colectivo León: traza y memoria[2], con el título «Lapidario incompleto»; pero lo habían hecho en otra versión. El autor comenta cómo la prosa de aquel libro, aun permaneciendo prosa, «aquí aparece duramente reconvertida a la especie poemática». Y añade: «Digo esto y añado que yo amo y defiendo por mía aquella primera, distinta y dolorosa prosodia; como ésta de ahora, contiene mi memoria de la ciudad donde vivo; una memoria que empieza a ser facultad consciente (no es culpa mía, ocurrió así) con el miedo secretado por los "acontecimientos" de julio de 1936 (...). Puedo añadir que los topónimos incluidos son los que son; que las personas aludidas o nombradas viven o vivieron; que el asunto es rudamente biográfico o, si se quiere, histórico».

El contenido de esta nota provoca algunas reflexiones inmediatas. Por una parte, la biografía: no es frecuente que se proclame de un modo tan explícito la identidad entre el yo biográfico del autor y el del texto poético; ocurre además con un poeta que siempre se ha mantenido al margen de la llamada «poesía de la experiencia», y cuyos textos – Blues castellano, Descripción de la mentira–, aunque dejan asomar elementos biográficos, cortan siempre la posibilidad de una lectura en esa dirección: la parte III de Lápidas podría aparecer entonces como una clave de la obra de Gamoneda, que estaba sistemáticamente velada en el resto de sus libros.

Por otra parte, la nota incluye un segundo problema: el de la reconversión de un texto en otro, de un texto no poemático en otro que sí lo es, de una prosodia a otra distinta; en efecto, «Lapidario incompleto» y la parte III de Lápidas, siendo lo mismo, presentan sensibles diferencias si se los compara, y el tránsito entre ambos se llena de preguntas en torno al estatuto de los géneros literarios y también a la postura del propio escritor ante su escritura.

La comparación muestra que las dos versiones –a partir de aquí, se habla de «Lapidario» y «Lápidas» para simplificar– están escritas en prosa y se componen de fragmentos: no establecen entre ellas un relato de conjunto ni tampoco una sucesión cronológica (los meses o las estaciones figuran siempre en desorden, las edades no suelen indicarse). Aunque «Lapidario» consta de treinta y un fragmentos y «Lápidas» de treinta y tres, esta segunda versión actúa sobre la primera: reduce sus dimensiones, divide algún trozo sin añadir ninguno nuevo, su materia es la misma. Sin embargo, ya desde el orden en que se disponen las dos series, se descubre una diferencia radical.

Al principio de «Lapidario», bajo el epígrafe Memoria, el discurso se abre en un constante flash-back, que incorpora también sucesivos enlaces para articular entre sí los fragmentos: nexos explicativos, conclusiones o valoraciones, referencias a lo que precede o sigue que a veces son simples deixis ilativas («Aquellas carreteras que digo...»). En ocasiones, este propósito de articulación cuaja en fórmulas típicas del relato, en las que abiertamente resuena el gesto del érase una vez: «Fui niño en el extramuros campesino, donde León era un lívido espacio en la dudosa retaguardia. Conocí la luz áspera en el quinto año de mi edad. Mis recuerdos alcanzan a una mañana plenaria, estremecida por mineros...». Así, a través de conexiones superficiales, de los datos que sitúan en el espacio y el tiempo, de la entonación narradora, se aprecia la voluntad de conseguir un hilo en que se engranen, hasta convertirse en trama narrativa, un conjunto de estampas que, en sí, parecen aisladas. Lo fragmentario simularía un argumento mediante señales que sugirieran una línea. «Lapidario» tiende hacia la narración, dotándose de una superficie que la figure.

Pero, si se observan mejor los sistemas de enlace, puede comprobarse que no se da sólo en ellos lo argumental, sino también un propósito explicativo: ubicar en la memoria, recordar las relaciones, distinguir claramente el significado. El hilo que se apunta es, en buena parte, un hilo de razonamiento: quiere sujetar al texto en la prosa inclinándolo a un carácter discursivo.

Todos estos procedimientos, sin embargo, van diluyéndose. Tras el

primer epígrafe, Memoria, se suceden otros que funcionan a modo de capítulos: Extramuros, Mercados, Sonidos, Espacios, Días. Su enumeración confirma el carácter fragmentario y los epígrafes podrían ser intercambiables y resultan vacíos de tan abiertos: sirven como ficción de un orden que resultaría de una lógica externa al personaje: los lugares y las sensaciones, una física que viene del mundo, determinarían la lectura. Hay más la voluntad de representar una organización, que una organización auténtica: el texto no acaba constituyéndose como cuerpo narrativo ni discursivo, pues no se reduce su fragmentarismo ni su manera de significar en atmósferas autosuficientes.

Se diría, por contra, que los fuertes cambios de orden producidos en «Lápidas» liberan las tensiones internas del propio texto, y que éste alcanza a través de ellas su naturaleza profunda.

Tras dos fragmentos iniciales, se entra de lleno en los que asocian la mirada infantil del yo y los hechos relacionados con la guerra. Pero ahora estos dos polos se encuentran desnudos, frente a frente, sin aclaraciones que los delimiten. La escena se desarrolla en una absoluta economía de medios: el niño está en el balcón, por debajo pasan cuerdas de presos, la madre acude para devolverle al interior de la casa. El juego de ojos, el juego de silencios y lentitudes y prohibiciones, enlaza en una extraña simetría a los protagonistas del cuadro. Mientras en los presos se descubre la orfandad, los efectos de la violencia, el veto, el niño experimenta exactamente las mismas sensaciones, transferidas a él por la actitud de su madre. La intensidad del recuerdo transmite su naturaleza fundadora: no hay aquí anécdota, sino la raíz misma de la formación del yo, el nacimiento del mito personal, del mito que alienta en el fondo de la identidad. Sería posible así proyectar ese núcleo mítico sobre la obra de Gamoneda y recorrer su sombra; en ese «con violencia silenciosa, me retrajo hacia el interior de las habitaciones», está ya planteada la dialéctica de la retracción, tal como ocurre en Descripción de la mentira o Blues castellano: esa retirada del mundo de las verdades hacia el amparo en sombras de la ternura familiar, un emerger sentimental y sensitivo que sustituye a la conciencia y busca la identidad personal en su acallamiento: el sustrato

ideológico que la retracción parece tener en los anteriores libros, queda aquí despojado hasta la carne viva.

El niño contempla el espectáculo del mundo, pero también lo protagoniza. Observa a los presos y los ahogados, pero también juega o sale al campo. Sin darse cuenta, se forma a sí mismo mientras va formando una imagen del exterior: ambas cosas son inseparables. Y los cambios que introduce Gamoneda en el segundo texto persiguen agudizar el relieve de esa unidad. Puede comprobarse así en el fragmento que refiere la historia de un cordero negro que el niño tuvo. El final –«el cordero fue enviado a la carnicería, y yo aprendí que quienes me amaban también podían decidir sobre la administración de la muerte»– reitera las citadas equivalencias entre el yo y el mundo; pero interesan especialmente algunas modificaciones internas que recibe el relato. El niño juega a extraviarse por los prados junto al animal y se topa allí con la experiencia del miedo. Mientras en «Lapidario» se hablaba de una «percepción más intensa de la soledad», en «Lápidas» se habla sólo del silencio; es decir, la exactitud de la sensación, sin los nombres aportados racionalmente. Mientras en «Lapidario» se insistía en el lado de juego y en los recursos aprendidos para distraerse, en «Lápidas» todo eso desaparece y queda sólo la sensación del miedo, aislada en un hueco extraño junto a un pálpito de absurdo. Concentración, pues, en el momento en que se forma el mito; limpieza de valoraciones y circunstancias.

Con la ayuda de algunos detalles más –el fuerte desplazamiento de algunos textos, la borrosidad de los personajes reducidos también a las sensaciones que producen, la ruptura de fragmentos antes únicos–, parecería claro que lo que mueve ahora a esta nueva forma de comenzar es una coherencia en la visión. En este principio, Gamoneda restringe el punto de vista hasta hacer que aparezca como el del niño, que el impacto de las cosas sea un choque físico para el que aún no sobrevinieron palabras. Es un vaciamiento en torno a hechos escuetos y sensaciones elementales para reconstruir el momento imposible en que el yo es casi una página en blanco.

Al comparar el orden de «Lápidas» con el de «Lapidario», se comprueba el nuevo papel de este criterio: el desarrollo se basa en las pequeñas inflexiones que van realizándose en el punto de vista,

concebido siempre como fórmula de los vínculos entre el yo y el mundo. Así, después de los fragmentos sobre el origen mítico se suceden dos breves series textuales en que el enfoque ya empieza a desplazarse. En la primera, el niño está en la cama (el amanecer, la convalecencia) y percibe desde allí signos confusos del exterior, que se mueven entre el sueño y la vigilia, en un estado de conciencia muy representativo de cómo se imprimen en la memoria las huellas infantiles. Este sonambulismo de la edad está también presente en la segunda serie –escenas rituales, procesionales–, donde –ajeno en el tumulto– descubre que hay actitudes y gestos que se quieren con trascendencia, con una carga añadida de valor. Ante los húngaros, los burreros, el cortejo del Corpus, el tono se eleva a un nuevo énfasis y el niño intuye borrosamente que la realidad no se explica sólo con la vista; esas zonas opacas aportan otra clase de palabras –«vi presagios adheridos al aire de junio»–, que nombrarían algo distinto del objeto inmediato; pero no hay análisis, sino desasosiego en lo que se siente.

El avance de los textos sigue esta vía, aunque no de forma lineal, sino como un vaivén de coagulaciones y fluidez, como comprensión de la naturaleza cíclica y reducida a elementos escasos que tiene la experiencia. Así, la larga agonía pública de un caballo, en medio de la vida que se mueve en torno, la indiferencia, la piedad, la hiriente belleza de las cosas, es una reiteración, afilada por el ritmo lento, de aquellas primeras escenas vistas tras la barandilla del balcón. Se suceden imágenes panorámicas de los suburbios, hechas de un continuo ir y venir, donde sigue aumentando la inquietud: nombrar ya no basta, la metáfora o lo indirecto van mostrándose como formas de una carencia.

El acceso al centro desde los suburbios sólo es posible en un orden colectivo, comunal; por eso, lo primero son los mercados. Aunque, ante los objetos que contienen, los ojos también se extasían, hay ya una diferencia. Las sensaciones se constituyen también míticamente, pero impregnadas de una turbiedad viscosa. El mundo es más abigarrado, parece repleto. El aire no está limpio y quien mira se va haciendo en él, pero al tiempo permanece fuera, y forzosamente va modificando su perspectiva. En la falta de datos cronológicos, se intuye junto a esto cómo el niño crece, comienza a decidir solo, se acerca a la adolescencia; es algo impreciso, pero la atención a unos

sucesos o a otros, la receptividad que se desplaza de objeto, sugieren cómo este desarrollo se proyecta en un tiempo no señalado.

No es necesario un resumen completo. Esos ciclos, ya mixtos de mirada y reflexión preconsciente, aportan un embrión de opciones ideológicas, que se alcanzan de modo pasional –el desengaño de lo religioso, por ejemplo, ante la mudez de los relieves esculpidos–, o semblanzas de gentes, aunque muchas veces pierdan su nombre. Lo personal y lo público difícilmente pueden separarse y todo el carácter de la época –las noticias circulando en el cántico de un ciego callejero– coincide con el de ese personaje que anda rozando con todo, fabricándose de esa irracionalidad de vivir. «Una herencia deslumbrada se entreteje con mis deseos –se leía en «Lapidario»–; hay algo comunal cuyos límites son bordes y fisuras de los propios míos». La experiencia intransferible del principio es, al final, la ternura ante la imagen de otros: «con grandes manos alcanzaban los vasos purpúreos y el vino ardía en el rostro de los obreros». Hay una población en la ciudad –los obreros, los hijos esperados por sus madres, los campesinos forzados a desplazarse, los vagabundos que viven su amor– en la que uno se reconoce, comprende que –sobre otras cosas– es un lugar donde se cruzan esas líneas. Por eso, la última parte de «Lápidas» es una estructura de pequeños relatos, en que el yo se mantiene sólo como narrador, deja de protagonizarlos, llega incluso a no mencionarse en varios fragmentos; así, el ajuste, el continuo movimiento del punto de vista completa también la misma trayectoria.

En toda esta lectura, sin embargo, se ha prescindido de un sustrato que, en realidad, la recorre de principio a fin. De algún modo se apuntó al decir que Gamoneda restringía el punto de vista al del niño, pues ese sustrato obviamente es la presencia del momento en que se escribe, del personaje que escribe, distinto de aquel que vivió. Los primeros textos de «Lápidas» conservan huellas claras de esa presencia. Cuando se dice: «Pasaban trenes en la tarde y su tristeza permanece en mí», se está dibujando un trazo que une los dos tiempos y asegura su conexión. Cuando se dice: «Son las flores cándidas y venenosas de los extrarradios y su fertilidad conduce a la

infancia», el dibujo es el viaje hacia atrás de la memoria, el inverso del que cubre el lector de los poemas. En ocasiones puede hablarse de un choque entre los puntos de vista: el infantil y el actual; algunos cambios entre los dos textos buscan distinguir mejor lo que a cada uno de esos estadios corresponde. Pero, aunque lata siempre el contraste, no es quizá lo decisivo en este terreno.

Según frases de «Lapidario» después eliminadas, «han sucedido largos días y se han excavado estancias en mi corazón, de manera que mi aprendizaje de vejez no es otra cosa que la forma que adoptan en el espíritu el pasado y sus sombras». «Lápidas» podía suprimir esto, porque ya había dado con una fórmula que concentraba su sentido: «el contenido de la edad son estos lienzos transparentes». En ambos casos, el conocimiento se produce ahora, la duración se extiende a la vida completa. Y, no obstante, el relato se restringe a aquel instante de comienzo.

La constitución mítica del yo en el alba de la vida no puede adquirir su dibujo hasta que ésta se tiñe de un color de final. Gamoneda dijo en Descripción de la mentira que la experiencia habría de entenderse en el «espejo de la muerte» y su escritura se constituye como tensión hacia esa perspectiva imposible. Piensa Sartre que «todo cuanto puede decirse que soy en el sentido de serlo en sí, con plena densidad compacta, es siempre mi pasado. Sólo en el pasado soy lo que soy. Pero, por otro lado, aquella densa plenitud de ser está a mi zaga, hay una distancia absoluta que la separa de mí y la deja caer fuera de mi alcance, sin contacto, sin adherencias»[3]. Mi ser está en el pasado, es decir separado de mí: ésa es la paradoja. Aquella mirada de niño es lo que soy, pero no la toco, sólo tengo esta voz de ahora. Y aquella mirada sólo alcanza a comprenderse en esta voz, la sedimentada de tiempo.

Esta primera aproximación a ambos textos, permite ya algunas respuestas a las cuestiones iniciales. Por ejemplo, sobre la biografía, cuyo desarrollo no es «rudo» ni tampoco sigue el modelo convencional de las memorias, aunque no estén demasiado lejos las cápsulas esenciales de Canetti en La lengua absuelta[4]. Como se ha visto, Gamoneda investiga en el proceso de constitución de la identidad, tratando de que se decanten sus últimos componentes,

sus átomos, podría decirse, para luego ir siguiendo el proceso con que se entretejen y combinan. Esta investigación se funde con el desenvolverse de los puntos de vista: el del niño, como factor de desnudez extrema en los hechos y sensaciones; el de la edad, en soterrado conflicto, como sitio doble de cosificación / comprensión de lo vivido.

«Lápidas» reúne muchos de los requisitos convencionales del relato de formación, tal como fue acuñado por los clásicos y los románticos alemanes: el aprendizaje de la vida en campos diversos, el nomadismo del protagonista a través de lugares y costumbres, su mezcla en la mirada de lo personal y lo documental, el recuento de gentes que dejaron una imagen, una frase, un tono de voz que aún se oye. León, de los suburbios al casco viejo, aparece como un mapa inagotable de hallazgos vivísimos, donde caben tantas sorpresas y tanta profundidad como en el medievo germánico de Enrique de Ofterdingen. No hay aquí, sin embargo, la vocación enciclopédica que en su novela movió a Novalis, ni su voluntad discursiva y didáctica; tampoco, el propósito de hacerse cronistas de la anécdota que alentó las memorias infantiles de algunos poetas herederos de la poesía social. Hay, por el contrario, el relato de la luz[5], del aura de las cosas y los hechos, como quizá en el sencillo fragmentarismo del ya citado Canetti, donde los datos biográficos no se suman para hilvanarse en historia, sino que se superponen, cayendo unos sobre otros, espesándose, componiendo un volumen único, con caras complejas y estratos, pero uno solo, en que todo coexiste sin jerarquías.

Por otra parte, también está más claro el problema del género. «Lapidario» buscaba organizarse mediante signos narrativos exteriores, como una forma de vestirse para agrupar sus piezas. «Lápidas», en cambio, tras la aparente agudización del fragmentarismo, consigue tensarse en una lógica narrativa interna. De esa manera, toma como núcleo las interrelaciones y transferencias entre la condición de personaje y la de narrador; la nueva estructura así resultante se trama, al ser leída, en una especie de argumento: del núcleo mítico personal a la presencia en la vida colectiva, de la limpieza hiriente a la perpleja turbiedad.

En «Lapidario» se decía: «el contenido de la edad se establece en

lienzos transparentes»; ahora ya no se establece, sino que es; nada viene de fuera, se añade, se posa encima; todos los elementos coinciden en un solo fluido. La distancia entre las dos versiones no se da como diferencia de género, sino como distintos pasos en un proceso que busca asumir hasta el fondo una naturaleza narrativa verdadera.

Sin embargo, Gamoneda hablaba de que «Lápidas» pertenece a una «especie poemática» y sugiere que «Lapidario» está al margen de ella. Ambos textos están en prosa, no presentan diferencias rítmicas sustanciales, ambos tienden –en uno u otro grado– a una lógica narrativa. ¿Dónde reside entonces la condición de poemas de los fragmentos de «Lápidas»?

Hasta ahora, este ejercicio comparativo no ha tenido apenas en cuenta los cambios concretos en la escritura que son numerosísimos: retoques sintácticos, refundición de imágenes, eliminación de detalles, etc... Al leer parecería evidente que el segundo texto vuelve a elegir, una por una, cada palabra.

Todos estos cambios, por grandes que sean a veces, respetan siempre un principio básico: nunca afectan a la compacidad de su núcleo originario, su fusión de materia vital y verbal. No podría ser de otra manera. De nuevo, con Sartre: «Así lo han mostrado claramente las experiencias de los pintores, y de Cézanne en particular: no es cierto, como cree Husserl, que una necesidad sintética una incondicionalmente el color y la forma, sino que la forma es color y luz; si el pintor hace variar uno cualquiera de estos factores, los otros varían también, no porque estén ligados por no se sabe qué ley, sino porque en el fondo son un solo y mismo ser»[6].

El trabajo de Gamoneda aporta un dato revelador de ello. En «Lapidario» se lee: «No son las grandes circunstancias civiles las que me piden conmemoración, sino sucedidos de difícil escritura, breves signos convertibles en lápidas. Los hechos vuelven indescifrados, bajo la forma de espacios y sonidos, exactos e incomprensibles». En la nueva versión, estas líneas se reducen a cuatro palabras: «Signos exactos e incomprensibles». Parece claro que el cambio sugiere la identidad rigurosa entre hechos y signos. Por tanto, el hecho surge

desde el principio como visión y como fórmula de lenguaje; no cabe ver una materia bruta vital sobre la que se pueden operar cifrados alternativos. La materia poética es indivisible de memoria y palabras, y toda la reescritura de Gamoneda se orienta según ese criterio: se trata de pulir, desbrozar, encontrar lo que ya estaba desde el primer momento. Los signos son exactos porque se confunden con la realidad que nombran: son esa realidad, a la que no cabe otra existencia que ellos mismos. Son incomprensibles, porque no proceden de una operación racional de análisis, porque se imponen antes de cualquier designio conceptual.

Aceptado esto, parece consecuente que los cambios sigan una línea común: constituyen procedimientos de supresión. El texto de «Lápidas» es siempre más reducido, más breve, que su antecesor en «Lapidario». Lo que se elimina suele pertenecer a unos mismos órdenes: datos concretos de situación, circunstancias accesorias o que sirven de marco, personajes que no llegan a adquirir entidad propia; se eliminan también numerosas abstracciones, sobre todo las que se relacionan con una valoración de los datos o declaran su sentido. Por ejemplo, del fragmento que ahora comienza «Crece sobre pastos invernales...», se ha suprimido completo todo el primer párrafo: «Ésta es la hora de un crepúsculo en día no señalado (...). Mi vida es la vida de la ciudad (...). Hay algo comunal cuyos límites son bordes y fisuras de los propios míos». Sin esa introducción, el crecimiento de la ciudad hacia el entorno campesino se torna algo oscuro, como cuerpo monstruoso de un mundo deformado.

En el fragmento siguiente –«Manos clavadas en los tímpanos...»–, el corte es quirúrgico. Una prolongada descripción desaparece para dejar exenta la imagen esculpida del crucificado, su silencio, la puerta cerrada. La contundencia de la escena, el cambio de personaje –antes era «el caminante», ahora es el yo –, convierten las escasas líneas en un hecho decisivo para el conocimiento: en la religión, no hay otra respuesta que la piedra –la muerte, sabía Lorca.

Enunciando el proceso de otra forma, podría asegurarse que la ley que rige estas supresiones es la concentración, buscándose con ellas depurar los hechos o potenciar el sentido, y también sustituir una sintaxis analítica e insistente por la síntesis de frases. La voluntad

concentradora se dirige hacia la mayor autonomía de las sensaciones: que cada una de éstas tenga sus perfiles propios, respire, y al mismo tiempo se centre en lo que la define, se intensifique. Es evidente que la tendencia a la brevedad ya va por ese camino, pero pueden citarse algunas maneras más específicas. Así, los cambios respecto a la distribución de las pausas siguen esta lógica, aunque su apariencia difiera; a veces, un solo texto de «Lapidario» se divide en dos en «Lápidas»: se busca entonces la unidad argumental, es decir, la que se concentra en una sola sensación o en un solo hilo de ellas; en otros casos, se aumenta el número de párrafos de un texto, sin alterar sus componentes, para que cada uno de los nuevos párrafos se llene de su propia fuerza, aísle lo que le es particular.

Otro mecanismo característico de concentración es el que simplifica las imágenes, o bien precisando su contenido descriptivo (donde decía: «en el espacio reservado al tránsito, separado de las líneas de acero por setos», dice ahora: «en el arcén flanqueado por setos»), o bien operando una síntesis que conserva su valor prescindiendo de algunos de sus referentes («la profundidad roja en la tiniebla de las herrerías» pasa a ser «la sombra roja de las herrerías»).

Decía Octavio Paz que, en casos singulares de la literatura, «la prosa se niega a sí misma; las frases no se suceden obedeciendo el orden conceptual o al del relato, sino presididas por las leyes de la imagen y el ritmo». Y que entonces «las razones se transforman en correspondencias, los silogismos en analogías y la marcha intelectual en fluir de imágenes»[7]. Este proceso, esta tendencia es la que parece alimentar el tránsito entre «Lapidario» y «Lápidas» y así el trabajo de supresión y concentración que se lleva a cabo parece obedecer siempre al mismo propósito: que la imagen pese por sí misma, no suponga nunca la ilustración de un razonamiento. O, desde otro lado, que la realidad indescifrada sea quien funda la conciencia, no un producto derivado de ella.

En «Lápidas», lo que se presenta como imagen[8] no es, en muchas ocasiones, sino los datos tomados directamente del mundo: las numerosas descripciones suelen formularse como enumeración de objetos, de modo que sea la evidencia de cada uno de ellos la que se

imponga; los frecuentes paralelismos rítmicos suelen apoyarse en una anáfora «veo» o «vi» que sigue manteniendo las cosas del lado de la percepción realista. Incluso, en el primer fragmento, es el propio Gamoneda –«algunas cifras arden en mis ojos»– quien sugiere la continuidad absoluta de estos espacios: el nombre de las cosas y la figura retórica.

Pero el desarrollo ya referido en el punto de vista encuentra su correlato en la creciente modificación del tratamiento de la imagen. El nombre limpio de las cosas pesa más en el niño que comienza a abrir los ojos; cuando se accede a la ciudad, a lo colectivo, cuando todo comienza a enturbiarse, el lenguaje rebusca en sí mismo otra luz, se va enrareciendo. Así, la llegada de los húngaros está presidida por la metáfora y atravesada por la impostación del énfasis: «Como una torre de sarmientos, el gigantesco anciano avanzó precedido por los portadores de la tuba y las grandes pieles percutientes...».

En esta línea, vuelve a ser significativo comparar las dos versiones: «Lapidario» refería así el estallido de una tormenta: «Los rebaños desprendidos de la mesta cardan ácidas hierbas ante las murias solidificadas por el silencio. Recuerdo un día bajo el friso de azufre; un día emboscado en el horizonte, y las campanas de Villabalter como mastines electrizados en la inminencia. Hasta que el pedrisco, su osamenta furiosa, se abatió sobre los malecones y los huertos»; la reducción operada en «Lápidas» ofrecía este resultado: «Los rebaños desprendidos de la mesta cardan ácidas hierbas bajo un friso de azufre. Oigo las campanas de Villabalter como mastines electrizados por la inminencia. / La osamenta furiosa se abatió sobre los malecones y los huertos». Es evidente la concentración producida y también la eficacia realizadora de sustituir «recuerdo» por «oigo»; pero, en el ámbito que se venía considerando, hay que subrayar sobre todo dos aspectos: por una parte, se suprime una serie de elementos retóricos que, por aludir a zonas marginales al núcleo de la tormenta, podían convertirse en simple ornamentación; por otra parte, la nueva pausa y el suprimir «el pedrisco», hacen de «osamenta» una metáfora más audaz, imprimiendo con ella una clave muy distinta a la lectura de todo el texto. Cuando se habla de enrarecimiento, no se habla, pues, de acumulación, de un fenómeno cuantitativo, sino de un cambio de densidad, una presencia de estos

recursos para abrir, de manera más intensa, el hueco en el yo, los límites de su conocimiento.

Así, la imagen se va desplazando al compás que lo hace el punto de vista, pero también es afectada en la definición de su espacio, por un fluir incesante que comunica todos los elementos del lenguaje de Gamoneda, vaciando con frecuencia las clasificaciones y términos habituales. Esto se confirma aun más, atendiendo a los cambios entre los dos textos comparados. Una enunciación como «el viejo gremio de los curtientes» da paso a «el espesor de los curtientes». Una imagen visual como «una luz blanca entre los párpados escocidos» desaparece, sustituida por «la vejez es blanca», donde el color se generaliza como núcleo que organizará las numerosas imágenes de ese fragmento.

Este último ejemplo explicaría el trato dado a la abstracción durante la reescritura de Gamoneda: mientras se eliminan de raíz las declaraciones de sentido y las elaboraciones conceptuales, se intensifica el papel de lo que se llamaría abstracción sensorial, tan característica de toda su obra. Wheelwright se ha referido a una paradoja como ésta, asegurando que «hay abstracciones no empleadas de modo abstracto, sino mimético, por su valor para contemplar por vías indirectas la escena que tenemos delante»[9]. O no tan indirectas, por cuanto los abstractos de Gamoneda aparecen del lado de la sensación: «los extremeños se alejaban y los niños sentíamos su desaparición como una esfera de silencio». Pertenecen al mundo de los hechos físicos y se mueven a través de él como cuerpos: «yo sabía que el miedo iba a entrar en mí».

Si la abstracción y la imagen llegan a solaparse, es que la fluidez entre los niveles es absoluta. Y ese fenómeno, de continuo presente en la lectura, se relaciona con la mezcla de presiones que el texto recibe: nunca es situable de manera fija, sino que es agitado por un efecto tonal de extrañamiento que resuena simultáneo a las propias palabras, como un eco. En una frase como «lejos de la virtud de los fielatos, que entonces eran habitación de los espías», lo puramente denotativo se agita por un léxico descarnado, preciso e inusual, distante y crudo. En una frase como «los ancianos descansan en la cercanía de las acacias coronadas de temblor», la descripción estricta es desbordada por una suma de connotaciones que la tornan

súbitamente enfática.

Los niveles se mezclan tanto como son híbridas las sensaciones y las cosas. Y, sin embargo, la alta fusión entre realidad y lenguaje que los hace indistinguibles, no debe engañar. La lógica que mueve al texto no es externa ni viene dada por un referente, no consiste en adecuarse a un hipotético mundo real que exista fuera de él, sino que es una razón lingüística, interna al desenvolverse de la escritura. Eso se comprueba cuando hay cambios en los objetos nombrados: carreteras por sebes, el «corazón del barrio» por el «corazón», la cebada por el centeno. O cuando se eliminan de las descripciones las presencias del «amarillo», teniendo en cuenta su alto valor emblemático en el resto de la obra de Gamoneda.

Todo esto ratifica, de nuevo, que ante la escritura concreta los modelos teóricos se disuelven y sus componentes aparecen aquí y allá, reconocibles, pero asimilados a una fuerza que los supera, pues procede del interior mismo de la voz. Aquí reside también la dificultad para responder la pregunta pendiente: por qué los nuevos textos de «Lápidas» sí son poemas. Se han recogido algunos datos, se ha advertido un cambio en la dinámica que rige el discurso, pero el riesgo de la apuesta estriba en que se ha renunciado a los rasgos exteriores de un género para fiar su logro a un ejercicio de tensión interna. Podría decirse: los textos se convierten en poemas al radicalizarse la actitud del poeta en su escritura.

Si entre «Lapidario» y «Lápidas» lo determinante no es una diferencia de género, existe tal vez, en cambio, la distancia entre el borrador y el poema. Al leer «Lapidario» sólo, no podía entenderse así; después, es la actitud de Gamoneda al reescribir la que lo pone de manifiesto. Comparándolos, se constata cómo un texto cuya lógica interna es narrativa se convierte en poema a través de su tensión extremada; mientras lo narrativo es un esqueleto que recorre toda escritura, incluso todo acto perceptivo, lo poético anida sólo en cualquier lenguaje que alcanza su límite. El trabajo de Gamoneda revela el ejercicio ejemplar de esa escritura como inacabable persecución del texto. Y en último término, sería sólo cotejando uno por uno todos los cambios y matices, las inflexiones mínimas, como podría el lector –cada lector– alcanzar ese concepto

imposible: la poesía.

NOTAS

[1] Lápidas es el último de los libros incluidos en: Antonio Gamoneda, Edad. Cátedra, Madrid, 1987. Los demás libros de Gamoneda citados en el artículo, salvo excepciones explícitas, también se recogen ahí.

[2] León: traza y memoria (libro colectivo, con grabados). Antonio Machón ed., Madrid, 1984.

[3] Jean Paul Sartre, El ser y la nada. Traducción de Juan Valmar. Alianza, Madrid, 1984.

[4] Elias Canetti, La lengua absuelta. Traducción de Lola Díaz. Muchnik, Barcelona, 1980.

[5] Ver mi texto muy posterior a la escritura de este artículo «¿Placer sin esperanza?» (Revista de Libros, 47, Madrid, noviembre 2000) y la antología Sólo luz, seleccionada por el propio Gamoneda (Junta de Castilla y León, Valladolid, 2000)

[6] Jean Paul Sartre, op. cit.

[7] Octavio Paz, El arco y la lira. Fondo de Cultura Económica, México, 1972.

[8] Ver, para este asunto, mi introducción a Edad, ed. cit. Allí se señalaba la evolución de la imagen entre Descripción de la mentira y Lápidas, y los mecanismos que confluyen para formarla, especialmente en el segundo caso. En general, se ha tratado aquí de no reincidir en cuestiones ya tocadas en aquella ocasión –como la concepción pavesiana del mito o la función de la metonimia–, a no ser para rectificar criterios: por ejemplo, en el problema del cambio de género entre «Lapidario» y «Lápidas».

[9] Philip Wheelwright, Metáfora y realidad. Traducción de César Armando Gómez. Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

Ashbery: el poema como lugar habitable

Siento como si hubiera de captar la esencia de las cosas

con sólo fijar mi mirada con absoluta nitidez en ese hecho, con sólo poder enfocarlo bien.

Ludwig Wittgenstein

John Ashbery (Rochester, 1927) publicó en 1975 Autorretrato en espejo convexo, libro del que Javier Marías traduce al castellano el poema del mismo título[1]. Se trata de un extenso texto en torno al cuadro, también homónimo, del Parmigianino, pintor manierista italiano; el poema es articulado por una serie de pausas que lo dividen en cinco partes o movimientos: más breves los cuatro primeros, mientras el quinto abarca la mitad de toda su longitud.

I. Espejos

En 1524, el Parmigianino decidió autorretratarse reproduciendo la imagen que un espejo convexo le devolvía. Para conseguirlo buscó un soporte análogo, una bola de madera del mismo tamaño y angulación. «Retratos posteriores (...) / resultan de tensiones / manieristas, pero aquí, como señala Freedberg, / la sorpresa, la tensión están en el concepto / más que en su realización. / La consonancia del Alto Renacimiento / está presente, aunque distorsionada por el espejo». Es decir: se propuso una lectura realista de la distorsión, quiso limitar la deformidad al referente y eliminarla de su mirada para que así se mantuviera en la pintura, como lo estaba en la imagen de partida.

«Lo que es novedoso –continúa Ashbery– es el extremo cuidado en representar / las veleidades de la redondeada superficie reflectora /

(...) de modo que podrías engañarte por un instante / antes de darte cuenta de que el reflejo / no es el tuyo». Como en todo retrato de espejo, pues, el lienzo resulta reflejo y cuadro, el pintor se mira y mira, también el espectador. Aquí, por añadidura, la curva del cristal –del cuadro– suma a la inquietud de todo eco sin principio o fin, la que produce la enorme mano que se acerca al espectador.

El concepto del Parmigianino, una vez que su producto se somete a la mirada, origina una doble dificultad. Por un lado, es realista y engañoso a un tiempo, propone el problema de las relaciones entre el lenguaje y la realidad. Por otro lado, parpadea de modo continuo, mostrándose a veces como el retrato de otro, a veces como autorretrato: propone el problema de la identidad o la alienación, de los límites entre sujeto y objeto.

El poema empieza enumerando elementos sueltos del cuadro: la mano desproporcionada, aspectos de la decoración y el vestido, el rostro por último: «flota / acercándose y retirándose como la mano / sólo que está en reposo. Es lo que está sustraído». Movimiento dentro de lo estático, necesidad de añadir a la mirada un ejercicio de interpretación que sea sensible a modos expresivos indirectos, que proponga un sentido. Cuando aún ninguna voz puede identificarse como la del espectador, el modo de fluir el discurso revela ya el carácter decisivo del punto de vista: nunca hay una descripción completa y fría del cuadro, sino fragmentos que son convocados por variables formas de atención y ordenados también por esa misma mutabilidad; el discurso gira en torno a su punto de vista y no en torno a su objeto.

El planteamiento del cuadro es quien provoca ese enfoque, para admitirse como parte de una cadena de reflejos. Así, las opiniones de Vasari o Freedberg se incorporan con idéntico valor al de la pintura; o Ashbery se basó en una infiel fotografía en blanco y negro, donde se perdían el color y la esfericidad, aunque mucho más tarde contemplara el original en un museo de Viena; o –se diría– puede leerse a Ashbery en las palabras que, bajo las suyas, encuentra Javier Marías en fluido y exacto castellano.

Si el centro es el punto de vista y éste funciona como un modo de

recortar el campo, el de Ashbery adquiere el carácter de investigación acerca de los dos problemas centrales suscitados por el cuadro-espejo: lenguaje y realidad, e identidad. No se trata de describir ni de resolver cuestiones de técnica pictórica ni siquiera de dejarse llevar por el placer de la contemplación estética, aunque todo esto se encuentre también en el poema. Se trata de un esfuerzo por llegar a conclusiones sobre esos dos asuntos, que quizá podrían, a primera vista, llamarse teóricos.

En primer lugar, el poema se hace consciente de inmediato de las deficiencias en su naturaleza como reflejo: «La letra es sólo especulación / busca el significado de la música sin poder hallarlo». Los límites que se alegan para ello son dos, distintos entre sí y ambos de peso radical: uno cuestiona el modo mismo de conocimiento de quien mira y se pregunta si «nuestro momento de atención» es, más exactamente, «tan sólo posturas del sueño», y la aparición de la metáfora –«jinetes del ademán oscilante»– subraya su irrealidad: especulación o espejismo son palabras de la misma raíz que espejo, afectadas por su misma carencia de suelo.

El otro límite de la empresa cuestiona la adecuación entre la materia expresiva y el propósito; en efecto, aquí no hay bola de madera y por eso se dice respecto a la mano del retrato que «no hay forma / de erigirla plana como la sección de un muro»: parecen contradictorios el objeto y los medios del artista para dar cuenta de él. Ambos obstáculos determinan, en principio, la impotencia del discurso, que coexiste con su extensa continuación y le obliga a hablar de sí mismo al tiempo que habla del cuadro, a auto-interpretarse al tiempo que interpreta.

En segundo lugar, el poema formula el conflicto entre la identidad y la alienación; o mejor: enumera formas variables de ese conflicto. Una de ellas es la transferencia entre el yo que dice el poema y el personaje del pintor-modelo; el cuadro deja de ser el centro de referencia del discurso y es sustituido por una tabla de paralelismos: poeta-pintor, poema-cuadro, y todo dato debería ser leído como aplicable a cualquier punto de esa tabla. Otra forma del conflicto es el desplazamiento del objeto cuadro por el hipotético sujeto en él contenido; prescindiendo de la mediación pictórica, el espectador Ashbery busca el vínculo personal, la charla directa con el artista,

como si éste y su imagen pudieran tomarse por la misma cosa. Otra forma más es la que así se plantea: «la totalidad de mí / se ve que está suplantada por la rigurosa / otredad del pintor»; y también: «Esta otredad, este / "no ser nosotros" es cuanto hay que mirar / en el espejo»; el cuadro ha producido una succión: el espectador, alienado, se deja sustituir por el ensueño de otro.

El espejo convexo –el modo en que el realismo del Parmigianino deja que se transparente la irrealidad– hace hervir, como micro-organismos, un gran número de problemas que ni siquiera parecería posible que confluyeran. Como un reflejo de la cadena, el poema los devuelve recomponiendo su modo de disponerse como cuerpo.

II. Línea

Lo que se ha dicho sobre la línea en Pollock («su capacidad admirable de avivar una línea haciéndola más fina, de volverla más lenta inundándola, de elaborar ese elemento tan simple, cambiarlo, revigorizarlo, extenderlo, construir un desconcierto de riquezas sólo en la masa del dibujo»[2]), podría decirse también sobre el desarrollo del poema, sobre la forma peculiar en que trama su discurso.

Así, a la inicial enumeración descriptiva de datos sueltos del cuadro, suceden otros dos modos del habla: primero, una cita de Vasari –el lenguaje didáctico y especializado– explica cómo procedió el pintor para encargar la bola de madera y pintar en ella el retrato. Después, una acotación especulativa: el alma, que parecía salir por los ojos, realmente está cautiva en el cuadro; sólo revive en el choque con la mirada del espectador. De este modo se construye un ciclo de movimientos en que la mirada oscila entre un deseo de exactitud de tipo científico, el desorden emocional de la atención y la voluntad de trascender la pintura, interpretándola más allá de lo que se ofrece a la vista.

La naturaleza de tal ciclo incluye la tendencia a buscarle una conclusión: «El alma ha de permanecer donde está», «debe moverse / lo menos posible. Esto es lo que dice el retrato». La frase se quiere

autosuficiente y adquiere forma sentenciosa, cápsula que conserva ideas sintéticas, a la manera de esas constataciones de la experiencia que aciertan al nombrar, pero que en seguida se comprueba que no esclarecen. La conclusión trata, al tiempo, de arraigar en el cuadro y de señalar su propia trascendencia; sin embargo, la frase que sucede a esa conclusión rotunda, se inicia con un «Pero...». La idea recién afirmada ya no sirve: «el alma no es alma», no hay nada de todo lo dicho en el cuadro, salvo «nuestro momento de atención». El ciclo concluye desmintiéndose, anulándose, y haciendo arrancar de este desmentido otro ciclo similar. Ésa es la dinámica estructural del poema.

El dibujo de Ashbery compone una línea irregular, quebradiza, surcada por vaivenes y saltos, propuestas y contradicciones, siempre cambiando de nivel, rompiéndose, mezclando. Sus dos principales elementos son la descripción, una y otra vez en sucesivos acercamientos al cuadro, y la especulación, que surge adherida a la mirada, como su huella espiritual, como para profundizar o potenciar sus datos, y que después va creciendo en independencia. Pero también se hace habitual en el poema que intervengan el presente y el entorno del espectador, los datos de la realidad extraídos en ese mismo instante de la experiencia, de un campo visual que desborda el cuadro; el proceso de mirada-pensamiento se integra en un continuo de vida, que, a su vez, participa en el hilo del texto.

Si éstos son los más gruesos cabos de la línea, son asimismo frecuentes ámbitos intermedios: la hipótesis o la sospecha se diferencian de la idea nítida; lo sensorial o lo emotivo no describen en sentido estricto ni tampoco producen conceptos; la imaginación, la emergencia inconsciente, el sueño, el espejismo, aparecen también para aportar sus trazos.

El hilo se abre en ciclos y éstos, desiguales y arbitrarios, suman materia heterogénea, pero siempre perfilada con claridad, limpia en su diferencia, en el evidente punto de conexión. Sin embargo, no se agota aquí la riqueza del hilo, pues a esta gama de modos de la mirada-pensamiento, añade la gama de maneras del lenguaje: abierta igualmente, irregular, desdeñando la posibilidad de coincidir con un ordenamiento conceptual, con cualquier tipo de

esquema.

Desde el principio se advierte, por ejemplo, que en el mismo espacio descriptivo comienzan los giros, los adelgazamientos y grosuras de la línea, por medio de la alternancia de dos sistemas de lenguaje: uno, muy trabado de sintaxis (inventario de movimientos, ámbitos, tamaños, predominio de lo circunstancial); el otro, yuxtapuesto (acumulativo, nominal, elíptico, preocupado por las sustancias). Además, en esta fluctuación básica se van dando filtraciones de otros niveles, pues en ella se combinan de modo indistinto periodos de habla técnica con otros muy poetizados; la presencia de tales injertos se apoya siempre en contrastes: frente a lo técnico o didáctico, el ritmo de un discurso turbulento; frente a lo poético, su uso para explicar, ver, precisar.

Esto último es una de las más llamativas desviaciones de lo convencional literario: el papel de la imagen como factor de exactitud y no de «poetización». Cuando parecen agotadas las posibilidades del lenguaje directo que predomina en el poema, surgen la metáfora o el símil con naturalidad y, a partir de ahí, puede retormarse con más solidez el habla especulativa o descriptiva directa. La imagen facilita en estos casos el núcleo de conocimiento que permite seguir, el núcleo que recibirá desarrollo.

La enumeración de las fórmulas de lenguaje exigiría así un amplio detalle, a causa precisamente de su voluntaria apertura. En ocasiones, las imágenes componen cadenas de símbolos autónomos, que se manifiestan con intermitencia recurrente, o adquieren un desarrollo de consistencia próxima a la alegoría. Por otro lado, el texto está armado sobre un magma temporal en que distintos presentes y pasados han perdido su jerarquía cronológica y tienden hacia un nuevo tipo de orden que no encuentran. O puede hablarse de zonas en que se radicaliza el tramado del discurso, haciéndose su hilo más enfangado y viscoso, sus contradicciones más fuertes, abiertamente irresueltas desde el mismo momento de su formulación.

Riqueza de la línea, pues, apertura asistemática. Pero el rigor del poema se basa sobre ello, sobre la ley que lo preside y el método que lo dibuja.

La apariencia inmediata del poema, sin embargo, no confirma que esto sea así. La reflexión o la mirada concentradas y atentas son sustituidas a menudo por la divagación y la distracción; cuanto más se avanza, más llega a predominar un rumbo digresivo donde no habría datos consistentes, sino algunas luces que parpadean a lo largo del trayecto. Éste ni siquiera parece determinado por una voluntad, sino que serían sus fuerzas internas las que lo condujesen. A medida que se alejan los primitivos núcleos referenciales, el razonamiento se diluye y la tensión mental que lo sostiene afloja su energía: «su escenario se pierde a la deriva / como vapor esparcido por el viento».

Son característicos los esfuerzos bruscos por detener ese flujo y recomponer la atención: auto-recordatorios del espectador, que se llama a sí mismo a fijarse de nuevo en el cuadro o incluso, si la divagación lo ha llevado a perderse dentro de éste, a recapacitar en dónde está, en qué está haciendo. En cada una de las alusiones al distanciamiento del hilo original, hay señales de inquietud e incluso de angustia: «las cosas / se hacen de este modo, pero nunca las cosas / cuya realización emprendimos y que tan desesperadamente queríamos / ver nacer».

Esto coexiste, no obstante, con una enorme naturalidad en asumir la contradicción como modo de conducir un desarrollo que, así, se verá de continuo salpicado no sólo por conjunciones adversativas, sino por negaciones rotundas de lo que acaba de afirmarse. Es decir: mientras los puntos fijos son coyunturales, la paradoja es lo absoluto del texto: «sigue un curso en el que los cambios son sólo / características del conjunto. El conjunto es estable dentro / de la inestabilidad».

«Todo lo mudará» –dice Garcilaso en el soneto XXIII– «por no hacer mudanza en su costumbre». Los desplazamientos de nivel y los tránsitos y giros se integran en un sistema –¿una ley?– de razón paradójica y, al mismo tiempo, desestructurada, a la deriva, que es expresivo correlato de una forma de concebir el mundo.

«Sus meandros / no llevan a ninguna parte excepto a más afluentes / y éstos desembocan en una vaga / sensación de algo que no puede

conocerse nunca». En el poema, esta imposibilidad de conocimiento no se manifiesta en el abandono de la búsqueda, sino en la formulación continua de afirmaciones que se oponen, traduciendo la falta de fin del debate interior. El movimiento contradictorio carece de cualquier dinamismo dialéctico clásico que haga avanzar o resuelva a través del choque de contrarios; se trata sólo del resultado de una impotencia y, junto a ello, seguramente de la necesidad de persistir en la empresa. Ya que ningún método puede decantar conceptos estables, la contradicción es la forma de ese fracaso. Ya que el lenguaje tergiversa y deforma y eso no puede evitarse afinando la especulación, lo errático del poema convierte sus déficits en cimientos donde construirse.

Se trata quizá de una postura próxima a la que propuso Foucault: «De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior –hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más–, sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir la positividad que lo contradice, sino el vacío en que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino un puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente»[3].

«Encajar en un lugar es “la muerte misma”, / como dijo Berg», es la manera en que el poema formula esta posición. Aunque, al fin, pudiera sospecharse que todo este movimiento de su línea no es otra cosa que el esfuerzo por hacerse moldeable al objeto del retrato, bola de madera perfectamente medida según la enseñanza del Parmigianino.

Podría resumirse que el Autorretrato se compone de una serie de núcleos conceptuales y niveles de lenguaje atravesados (unidos) por una línea que los resuelve en discurso; es decir, esos núcleos no se posan en la lectura como «contenido», sino que participan en ella disueltos, como rostros del tránsito, como fluido. Es significativo que, cuando se aísla alguno de tales núcleos y se trata de seguir su trayectoria, acabe en un no-sentido que sólo se supera a través de la

propia continuidad de la línea.

¿Cómo se garantiza esta tan reiterada naturaleza lineal? Todos los vaivenes de la voz, la amalgama de registros, perspectivas y textos de procedencia varia, no están tratados como un collage. El análisis permite diferenciar su sustancia y distinguir sus límites; pero en la lectura funcionan como en un montaje cinematográfico, donde hechos lejanos en el tiempo y el espacio, calles de ciudades distintas, trazan un itinerario perfecto que la vista sigue, dejándose arrastrar. No hay en Ashbery fragmentarismo, sino un hilo sostenido, lleno de accidentes pero nunca cortado, que relata con fidelidad lo que llamó Barthes «incansable radiofonía interior» del hombre occidental[4].

El poeta-espectador mismo reconoce los pasos de su proceso como alimentados por una energía que hace que unos sigan a los otros; es una energía emocional, no una empresa de conocimiento o reflexiva. Ashbery maneja los párrafos técnicos de los especialistas o las palabras abstractas de los filósofos, pero siempre fundiéndolas en una elevada temperatura afectiva, que hace las veces de máquina de montaje. No hay contemplación fría, lo personal está implicado y los afanes del poeta, terca, obcecadamente, para explicarse el cuadro, se manifiestan como la expresión de una necesidad, de un riesgo que debe correr. Así, el hilo del poema será sensible al cambio continuo de las relaciones entre el espectador y el cuadro (como podría decirse de las relaciones entre dos personas), que atraviesan por estados de ánimo variables, arrebatos de mal humor, palmadas cómplices en la espalda...

Es la postura afectiva del espectador la que hilvana los ciclos para supeditarlos a un propósito común que, aunque no se puede definir de entrada, suministra el aliento que empuja el proceso a través de todas sus derivas. No es en verdad el poder del cuadro el que recupera una y otra vez la atención perdida y hace seguir; es el interés profundo, a medias confesado, del espectador, que busca sin cesar algo en el cuadro y eso que busca no es conceptual o estático, sino en cuanto puede engranarse en lo interior, en su propia vida. Espejo.

III. Forma

III. 1

«Sigo consultando / este espejo (...) / durante tanta activa ociosidad». Así se define en síntesis el poema mismo, la manera en que se constituye como continua pregunta existencial. La peculiar investigación se confunde con el curso libre de la experiencia, ambas una sola cosa: los problemas cuya solución se pide al cuadro se reproducen y multiplican en contacto con él, la duda acerca de uno mismo –por ejemplo– recibe su doble en la experiencia de alienación engendrada por la pintura.

Cuadro y vida ofrecen en su respuesta conjunta la imagen de un caos, pues no existe ningún criterio que permita organizar los datos de la realidad: el yo se pierde a sí mismo, sólo encuentra en su interior un cruce de voces y personajes ajenos, inconexos, «fundiéndose en una sola banda neutra que me rodea / por todas partes, dondequiera que se mire». Despojo de cualquier diferencia subjetiva o individualidad, la intuición súbita de no ser nada sino intersección de objetos, materia entre materia, sin discontinuidad con el entorno. El agobio de la voz bajo esa certeza de que todo constituye «una sola / sustancia uniforme» se expresa en una imagen de vértigo. La náusea sartreana, podría decirse: aquella masa amorfa en que todo lo existente, viscoso, se fundía, durante el paseo vespertino de Roquentin.

Al lado de esta formulación aparece una multitud de anotaciones descriptivas o emotivas sobre la relación entre sujeto y tiempo: el paso del tiempo en la naturaleza, la velocidad con que el tiempo disuelve todo, el deterioro de los valores de la memoria, lo irrecuperable del pasado. Pérdida del yo y angustia temporal coinciden en la imagen del tíovivo girando, como lo harán también en la que relata los empujones y la asfixia para salir del museo a la hora en que lo cierran. Todo el razonamiento existencial puede doblarse así en clave de tiempo: todo lo referido a la falta de individualidad, también lo es a la caducidad.

Pero no domina en esto la reflexión abstracta, sino la experiencia práctica presidida por estos factores: el tiempo disuelve la realidad e impide captarla, el yo se persigue a sí mismo como sucesión de fragmentos; el amor o la ciudad sobrevuelan este espacio, se reflejan en él, pierden sus coordenadas, se convierten en un flujo informe donde nada significan; bruscamente aparece una referencia a la muerte, que queda allí, suspendida sobre el poema.

Junto a la angustia, la perplejidad para orientarse en la vida es la consecuencia de esta concepción. Véase, por ejemplo, lo que ocurre cuando, de modo enfático, se trata de definir la actitud que el sujeto ha de observar para con su presente, el valor vital que puede concederle. Para ello se dice: «Ningún día previo había sido así. / Yo solía pensar que eran todos semejantes, / que el presente tenía siempre el mismo aspecto para todo el mundo / pero esta confusión se desvanece al estar / uno siempre encaramándose en su propio presente»; donde parece que un esfuerzo por dotar a lo cotidiano de intensidad podría abrir el camino para individualizarse, individualizar uno su propio tiempo.

Pero, por contra, se afirma: «el presente del que estamos escapando siempre / y volviendo a caer en él, como la noria de los días / sigue su sosegado, incluso sereno curso. / (...) No pueden vivir ahí»; el fluir natural transcurre en calma envidiable, mientras su peso se siente como opresivo; la ley del tiempo desertiza la vida.

Como se ve, las propuestas de encaramarse a un sitio y escapar de él se suceden, y con muy pocos versos de separación. El problema se configura como un círculo cerrado, una típica aporía, que no puede encontrar en el conocimiento ni en la experiencia solución coherente.

III.2

En el despliegue inicial del poema, que ya se ha citado al hablar de su dibujo, la descripción de la fase preparatoria y de algunos detalles del cuadro concluía así: «El alma se asienta». En el

contrapeso especulativo, la voz poética preguntaba: «¿hasta dónde puede salir por los ojos flotando / y aún regresar a su nido a salvo?». La referencia al neoplatonismo petrarquista es claramente irónica y pretende romper la impresión de calma y plenitud que estaba infundiendo el cuadro. Desde ahí, con cierta suficiencia, con distanciamiento intelectual, se responde a la pregunta: el alma sólo vuela hasta el contacto con los ojos del espectador, son éstos quienes le dan origen y ser. La imagen del alma, cautiva de tal modo en el cuadro, conmueve al hacerse una transferencia personal de esa sensación de encierro; la voz poética consigue rehacerse cuando constata que en el cuadro rigen las mismas leyes físicas que en cualquier otro lugar, que se reduce también a materia y eso explica que sea equivalente a la vida. El espectador ensaya continuos recursos para defenderse y defender el retrato; todos los meandros de su razonamiento buscan preservar la identidad cuadro-vida: en el mito, en la pena, en el predominio de la materia.

En ambos espacios, pues, «todo es superficie. La superficie es lo que está ahí / y nada puede existir excepto lo que está ahí». Esta actitud realista, ceñida a lo constatable por los sentidos, enlaza directamente –incluso en las palabras empleadas– con la experiencia existencial de la náusea, de la propia condición de objeto; es obvia la cercanía entre la negación del alma y la pérdida de identidad subjetiva. Esto se recoge en apuntes que trascienden la descripción: «veo tan sólo el caos / de tu espejo redondo que lo organiza todo / en torno a la estrella polar de tus ojos que están vacíos, / no saben nada, sueñan pero nada revelan».

Pero aquí, como siempre, se contiene el germen de un movimiento contradictorio. Los ojos están vacíos, son lienzo y pintura, no alma; en ese estado, la figura sería un caos, pues carece de jerarquía u orden de valores. Sin embargo, no lo es: los ojos, aun vacíos, organizan el cuadro, le sirven como estrella polar; aun intransitivos, hay en ellos una vida –sueño– especial que los alimenta. De aquí arranca la propuesta del Autorretrato: frente a la perplejidad existencial, las únicas opciones son las ofrecidas por la poética que se esboza en el poema.

El arte es equivalente a la vida, pero no idéntico, pues está

construido por materia de distinto signo: es una espita que cierra el flujo de los sueños, impidiendo que se derroche y pierda; su materia de sueños compone un mundo virtual, potencial, se mantiene en una latencia al borde de plasmarse en realidad, al borde también de desaparecer por completo.

«Algo ocurre que parece vivo, un movimiento / que sale del sueño para entrar en su codificación». Así se habla del tránsito de una materia virtual hacia la peculiar existencia que distingue al objeto estético, a través del molde de la forma. Como los ojos en el cuadro, la materia de sueños es organizada por la forma, que permite, con su posibilidad de orden, que los fragmentos de «superficie» continua se agrupen y resistan. La forma desempeñaría en el arte las funciones que el mito asignaba en la vida a la inexistente alma; como ella, es invisible y se integra en el cuerpo material, sólo se percibe a través de los efectos de su acción.

Para que este fenómeno se produzca, es preciso que se postergue lo racional: las armonías formales, con su destilación de orden, se asientan en el espejismo. O mejor, la práctica artística tiene una naturaleza dual, en la que se superponen, sin eliminarse, lo que se sabe y lo que se olvida, lo que es y lo que se desea. Everitt ha dicho refiriéndose a Rothko: «Con un deje de ironía, ponía de manifiesto una contradicción entre la ilusión de una profundidad nebulosa y el hecho visible, duro, de la superficie»[5]. El arte hace que se filtre, a través de lo real, la sugestión de un fondo (alma, sentido, sujeto) que no es sino la tarea ordenadora de su forma y que actúa como «una metáfora / hecha para incluirnos, somos parte de ella y / podemos vivir de ella».

Eso es el arte: una metáfora donde es posible vivir. El lugar habitable donde refugiarse en las condiciones existenciales de ausencia de alma, de falta de identidad.

«Brilla hoy lo bastante de una envoltura / para mantener la suposición de promesas unidas / en un solo trozo de superficie». En el desorden de la experiencia no es posible la verdadera unidad, sino sólo su ilusión, apenas una coyuntura espacial que permita reunir, temporalmente, los fragmentos. Y, cuando se diga: «la cáscara del cuarto-burbuja es tan resistente como / huevos de reptil», se comprobará que la «envoltura» pedida es, precisamente,

esa «cáscara» del cuadro: el arte. El objeto estético reúne y «paraliza», salva de la dispersión y de la caducidad, a los fragmentos del sujeto, se convierte en su única sede posible.

Por eso, «lo que es bello lo parece tan sólo en relación a una vida / específica»: cuando alguien establece esa comparación, se implica en esa transferencia. El cuadro es un recipiente lleno o vacío según lo que se pone en él, la belleza es un precipitado de deseos; no existe la belleza absoluta o ensimismada, es el choque con algo lo que la produce, es el espectador quien inventa el alma del cuadro y se asienta en ella. Las leyes formales no son independientes de la vida, existen en clave de ésta.

Pero, como se sabe, su materia es distinta. Y su origen es una fuerza desconocida e irracional, «no puede entenderse / pero sí sentirse», aleja, extraña, pone al margen de la organización de la sociedad. Poseer tal fuerza es el único seguro contra el tiempo y las arbitrariedades y olvidos de la moda, y no permite imprecisiones: es una toma de partido por la vida contra la vida; sólo quienes la llevan a cabo pueden convertirse en clásicos. Sólo es clásico el arte capaz de generar este espacio existencial supletorio, esta ilusión de vida individual. La imagen que describe a quien así lo hace remite a Kafka, alguien que «aporrea las puertas de un castillo», el absurdo, la desesperación, la tenacidad.

III.3

El momento más angustioso de la toma de conciencia existencial era interrumpido por esta frase: «Mi guía en estas cuestiones es tu yo»; y un poco después se añadiría que lo que importa del cuadro es «el encantamiento de un yo con otro yo». Todo ello parece claro a la luz de la poética que se acaba de recoger; sin embargo, el entusiasmo y el afecto suscitados en el espectador por estas certezas en seguida aparecerán frágiles y sometidos a fuertes objeciones.

Así, cuando se le advierta al personaje retratado: «tu gesto no es abrazo ni aviso / pero encierra algo de ambos en pura / afirmación que no afirma nada». La habitación del Parmigianino es un espacio de vida cristalizado en la ficción de su curva, autónomo pero extremadamente frágil si entra en contacto con la realidad. Su naturaleza virtual lo encierra en sus límites, recorta su capacidad de influir al momento de contacto con la mirada; ésta, luego, no puede quedarse con nada de él.

Por eso, la mayor potencialidad de la poética de Ashbery no reside en el modo en que orienta el análisis del cuadro o propone principios teóricos, sino en el modo en que el poeta se hace sujeto de ella, crea su propio lugar habitable.

Es curioso que la insistencia en la alienación del espejo, lo sea también –de rebote– en la posibilidad de que algún sujeto cristalice. Se diría: «si, mirando el cuadro, dejo de ser yo para ser el reflejo del Parmigianino, es que el Parmigianino es algo (alguien), al menos en cuanto yo me confundo con su reflejo». Esta lectura permite pensar que sería legítimo transferir el mismo valor al poema: «si alguien deja de ser él para ser sustituido por mi reflejo a través de mi texto, entonces yo soy, etc...» El razonamiento envía otra vez a Sartre: es la misma transferencia que Roquentin propone al final de La náusea entre el blues que escucha en la máquina de música del bar y su súbito proyecto de escribir una novela.

Resultaría fácil entonces pensar que los rasgos formales más característicos del Autorretrato no son sino manifestaciones de la poética de Ashbery; o mejor, actos de esa poética. Así ocurre en lo que aquí se ha llamado línea del poema.

Everitt, hablando de los pintores a los que esquemáticamente se suele reunir como expresionistas abstractos, ha explicado cómo la idea existencialista de que «ser es hacer» «proporcionó una justificación intelectual que daba importancia al proceso a expensas del producto»[6]; a ello respondía también el rótulo de action painting, según el principio de que lo que iba al lienzo no era una pintura sino un acontecimiento. De modo parecido, Kevin Power caracteriza la poesía de Frank O'Hara: «La estética es semejante a la

de los Expresionistas Abstractos: un magnífico afán de inclusión que trata el poema o el lienzo como un espacio que llenará la experiencia a medida que se va produciendo»[7]. Y el mismo crítico hablaba así del Autorretrato: «El contenido es literalmente la extensión del proceso de meditación»[8].

Pese al poco fiable sabor a escuela, a agrupación didáctica, de todas estas frases, resultaría útil relacionarlas con un nuevo tipo de vínculo entre arte y realidad, en que una defensa de lo directo daría cuenta del devenir de la vida (un modo de realismo, por tanto), permitiendo incluso que afloraran materiales inconscientes, como por ejemplo creía Rothko (un nuevo tipo de «automatismo», con otra manifestación estética). Sin embargo, este poema partiría de la misma idea modificándola, pues marca como ficticio el desarrollo del proceso y lo convierte en un procedimiento formal consciente (entre otras muchas señales de ello, destaca el momento en que se anuncia: «habrá más sobre esto luego», para continuar después con otra cosa, desvelando la existencia de un plan discursivo previo).

Ashbery no recoge –como es obvio– una experiencia literal de mirada-pensamiento, según se produce; sugiere que es así mediante el montaje de una línea de continuidad, que asume dos funciones esenciales de lo narrativo: servir como hilo conductor, síntesis de lo heterogéneo; y también figurar una experiencia ficticia del tiempo, que permite resolver –mientras se desenvuelve el proceso– los dilemas que confluyen en él. Es en la forma donde se sedimenta el sentido.

En efecto, el dibujo de la línea conecta con el núcleo de la reflexión de Ashbery: «Nuestro tiempo llega a velarse, a verse comprometido / por la voluntad de durar del retrato. Insinúa / la nuestra que teníamos la esperanza de mantener oculta». Aparte de la ironía, quedan así confesados los motivos de la manipulación temporal que constituye el poema: imprimir una marca personal en el tiempo, individualizar una parcela de él; fabricar un mecanismo que, reproduciendo el fluir del tiempo, pueda sustraerse a él, salvándolo como voz.

El Autorretrato no propone modelos teóricos para el enfrentamiento entre el arte y el tiempo; simplemente crea una forma que, mientras dura, lo resuelve.

De este modo, parece claro que es la misma continuidad del proceso, de la línea, la que también resuelve los contrasentidos del método paradójico, haciendo del fluir, del continuar buscando, lo único que verdaderamente afirma el poema. La interpretación del cuadro siempre fracasa, pero de continuo se ve el espectador impelido a ella; no se encuentra un centro ni puede encontrarse, pero se busca siempre; la ansiedad de un centro atrae la mirada como un punto magnético en fuga: «un destello / o estrella que uno no está seguro de haber visto / cuando se reanuda la oscuridad».

Así, ocurrirá como proponen estas frase de Blanchot: «El sujeto no desaparece: es su unidad, muy determinada, la que es problemática, ya que lo que suscita el interés y la investigación, es precisamente su desaparición (es decir, esta nueva manera de ser que consiste en la desaparición) o incluso su dispersión que no llega a aniquilarle, aunque no nos ofrezca de él más que una pluralidad de posiciones y una discontinuidad de funciones»[9].

Esto se da exactamente en el poema. Al estar concebido como un proceso, da cuenta del esfuerzo continuado de interpretación. Al componer un espacio limitado que incluye una experiencia del tiempo, funciona como «cuarto-burbuja», en que las múltiples posiciones del yo pueden leerse como momentos de una misma entidad.

Los últimos versos del Autorretrato lo mencionan de modo explícito: «Su existencia / fue real, aunque turbulenta, y el dolor / de este sueño que despierta no puede nunca acallar / el diagrama todavía esbozado en el viento, / elegido, pensado para mí y materializado / en el disimulado resplandor de mi habitación». Y también, justo en el fin del poema: «cada parte del todo se desprende / y no puede saber que supo, excepto / aquí y allá, en fríos bolsillos / de remembranza, susurros salidos del tiempo».

El proceso ha tenido una función de envoltura durante su transcurso; concluido, todo vuelve a saltar en pedazos. El diagrama, el hilo continuo de la voz le ha proporcionado el único espacio de existencia posible al sujeto. Como dice Benveniste: «¿A qué yo se refiere? A algo muy singular, que es exclusivamente lingüístico: yo

se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa. Es un término que no puede ser identificado más que (...) en la instancia de discurso y que no tiene otra referencia que la actual. La realidad a la que remite es la realidad del discurso. Es en la instancia en que yo designa el locutor donde éste se enumera como sujeto»[10].

En último término, no parece que el Autorretrato se proponga otra cosa que la puesta en práctica de esta certeza: el poema es el lugar donde se puede decir yo y tener realidad. Al fin, por eso, «el síndrome de fue todo un sueño, aunque el todo dice bastante / sucintamente que no lo fue».

NOTAS

[1] Esta traducción de Javier Marías apareció primero en la revista Poesía, 25, Madrid, diciembre 1985, y posteriormente, como libro autónomo, fue publicado por Visor (Madrid, 1991).

[2] Frank O'Hara, citado en: Anthony Everitt, El expresionismo abstracto. Traducción de Marcelo Covián. Labor, Bacelona, 1975.

[3] Michel Foucault, El pensamiento del afuera. Traducción de Manuel Arranz. Pre-Textos, Valencia, 1988.

[4] Roland Barthes, El imperio de los signos. Traducción de Adolfo García Ortega. Mondadori, Madrid, 1991.

[5] Anthony Everitt, op. cit.

[6] Ibidem.

[7] Kevin Power, «Frank O'Hara, poetas, pintores y ollas a presión», en: Poesía, 4, Madrid, junio 1979.

[8] Kevin Power, «John Ashbery: superficies resbaladizas», en: Poesía, 25, Madrid, diciembre 1985.

[9] Maurice Blanchot, Michel Foucault tal y como yo lo imagino. Traducción de Manuel Arranz. Pre-Textos, Valencia, 1988.

[10] Émile Benveniste, Problemas de lingüística general. Edición de Juan Almela. Siglo XXI, México, 1971.

I

Nota del autor

Este libro recoge textos escritos independientemente, con estímulos distintos y en fechas variadas. Como no se dan en orden cronológico y sus circunstancias de nacimiento fueron dejando en ellos cierta huella, se acompaña una referencia de las publicaciones previas de los textos, por si pudiera ser en alguna medida útil y, también, como muestra de gratitud a quienes las hicieron posibles.

«Del caminar sobre hielo» se recogió en un libro colectivo, Siete ensayos de lo romántico, promovido por Teatro del Azar y publicado por la Diputación Provincial de Valladolid, en 1993.

«Notas para una crítica de la tradición» se presentó como ponencia en el primero de los encuentros de poetas Raíz de 30, en la Residencia de Estudiantes, de Madrid, en octubre de 1995. Apareció en El Urogallo, 116-117, Madrid, enero-febrero 1996.

«Sobre originalidad y poesía», en versiones más amplias, constituyó la intervención en una mesa redonda dentro de los cursos de la UIMP, en Santander, en julio de 1994, y se publicó en Componente Norte, 1, Santander, 1996. Una versión más próxima a la actual se tradujo como «On originality and poetry» en el número monográfico que la revista Agenda dedicó a la última poesía española (vol. 35, n.º 2, Londres, verano 1997).

«La realidad como deseo» fue leído en una mesa redonda celebrada en el Ateneo de La Laguna, en noviembre de 1996 y recogido en el libro de actas del II Congreso de Poesía Canaria. Antes de esto último había aparecido, a través de internet, en El Crítico, n.º 4, verano de 1997 y, en papel, en Hablar/Falar de Poesia, n.º 1, Badajoz-Lisboa, otoño 1997.

«Sobre la poesía dilatada» formó parte del primer número de la revista La alegría de los naufragios, Madrid, 1998-1999.

«Sobre la fuga. Una utopía» fue una intervención dentro de los encuentros de escritores de Verines, en septiembre de 1994, y como tal se recogió en el volumen colectivo Literatura en el laberinto (Cátedra, Madrid, 1995).

«¿Hacia una nueva crítica?» sirvió como introducción al dossier del mismo título publicado por Ínsula, 587-588, Madrid, noviembre-diciembre 1995.

«Crítica y ficción» apareció en La balsa de la Medusa, n.º 15-16-17, Madrid, 1989.

«Dispersión y poder de lo narrativo» ocupó unas horas de un curso del doctorado sobre retórica de la Historia, dirigido por Enrique Gavilán durante la primavera de 1993, en la Universidad de Valladolid. No ha sido publicado.

«Un ejercicio de comparación: “Lapidario” y “Lápidas”» se recogía en el volumen colectivo Antonio Gamoneda, Ed. Calambur, Madrid, 1993. Antes había sido motivo de una conferencia pronunciada en la Universidad de León, en septiembre de 1991.

«Ashbery: El poema como lugar habitable» se publicó en La balsa de la Medusa, 22, Madrid, junio 1992.